NOVELA CORTA

TEORÍA E HISTORIA

LUIS BELTRÁN ALMERÍA,
SANTIAGO MORALES-RIVERA
Y DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
(COORDS.)

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Novela corta
Teoría e historia

Luis Beltrán Almería
Santiago Morales-Rivera
Dolores Thion Soriano-Mollá
(Coords.)

Novela corta
Teoría e historia

Este libro forma parte del proyecto GENUS NOVEL del Gobierno de España (FFI2017-82662-P) del que es investigador principal Luis Beltrán Almería y del proyecto PATRIMOINES D'ENCRE TRANSPYRÉNÉENS de la Communauté d'Agglomération Pau Béarn Pyrénées, de la Université de Pau et des Pays de l'Adour y de la ciudad de Pau.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá (coords.)
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2021

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1340-221-5

PRÓLOGO

El concepto de *novela corta* (también *novela breve*) es un concepto escurridizo. A los problemas para caracterizar el género novela se les añaden los problemas para delimitar la brevedad, lo corto. Hoy son amplia mayoría los estudiosos que creen en la imposibilidad de definir la novela. Y añaden a esa creencia la de que todo esfuerzo orientado en ese camino está condenado al fracaso. Tienen a su favor el continuado fracaso de los que lo han intentado, un fracaso que roza lo ridículo. En esas condiciones el problema de la brevedad se resuelve con criterios simples y convencionales: el número de páginas o de palabras, las horas necesarias para la lectura, etc. Ocurre, además, que el español no tiene un término para designar esas novelas y tiene que recurrir a la fórmula sustantivo más adjetivo. En las demás lenguas occidentales existe una fórmula sustantiva: *roman-nouvelle* (fr.), *Roman-Novella* (al.), *romanzo-novella* (it.), *short-story* (in.), *romance-novela* (pt.), *roman-povest* (ru.), etc. En esos dominios idiomáticos la dualidad terminológica facilita la traslación a la dualidad conceptual.

Sin embargo, son muchos los escritores que han insistido en diferenciar las leyes de la novela corta de las de la novela. También los hay que han negado esa distinción, aunque suelen ser menos que los primeros. Y en el dominio de la crítica podemos ver que en todas las lenguas de cultura se pueden encontrar buenos estudios sobre determinados corpus de novela corta (en español, esto sucede con las *Novelas ejemplares* de Cervantes,

prioritariamente, pero también con ciclos como *El llano en llamas* de Rulfo). Nuestro tiempo estima el escepticismo. Lo ve como un valor superior al impulso afirmativo, que suele ir a parar a pantanos dogmáticos o estériles. No han faltado, sin embargo, entusiastas que se han embarcado en la tarea de estudiar este supuesto género. No han sido muchos, pero constituyen un grupo significativo. Siguiendo a esos entusiastas y al margen de la valoración que puedan merecer, el grupo de investigación Genus Novel ha pretendido acercarse a este asunto y explorar lo que puede obtenerse de una investigación al respecto. Con tal objetivo celebró un modesto seminario en la Universidad Complutense de Madrid el 5 de abril de 2019. Los resultados de ese encuentro no nos parecieron desdeñables y decidimos trasladar una parte de ellos a la publicación que el lector tiene en sus manos. Sin duda son resultados insuficientes, pero testimonian que no hay un final en este asunto y que el escepticismo es una forma acomodaticia de dar por resueltos los problemas.

En las páginas que siguen el lector podrá encontrar tres líneas de interés. La primera es el peso que siguen teniendo los trabajos de Mariano Baquero Goyanes sobre la novela y la novela corta. La segunda consiste en ofrecer elementos de las raíces de este debate en el siglo XIX y décadas pasadas. La tercera apunta a la vigencia de un género que se encuentra con obstáculos para su distribución comercial por su desajuste con el formato libro. Pero el siglo XXI está siendo un siglo para formas breves, como ya profetizó Italo Calvino. Y eso aporta actualidad a los ensayos aquí reunidos.

Luis Beltrán Almería,
Santiago Morales-Rivera y
Dolores Thion Soriano-Mollá

Zaragoza, Irvine y Pau, septiembre de 2020

I.

NOVELA CORTA, PROTONOVELA Y PARANOVELA

Luis Beltrán Almería
Universidad de Zaragoza

¿Es necesaria una teoría de la novela corta? ¿Es posible? Mi respuesta inicial a estas preguntas es que la novela corta es un momento del género que llamamos *novela* y que solo es posible comprender ese momento si lo enmarcamos en la gran evolución de la novela. Incluso pretendo ir un paso más allá. La gran evolución de este género expresa de manera directa la relación entre la tradición (oral) y la escritura (creativa). El papel de la novela corta es una pieza clave de esa relación.

En las filologías hispánicas esta cuestión apenas ha sido debatida. Hay, por supuesto, buenos estudios sobre novelas breves concretas, especialmente la serie cervantina, pero no se ha tomado en serio la idea de que haya un género al que haya que llamar *novela corta*. Sí que podemos encontrar las secuelas de debates primarios: ¿existe una forma primigenia de novela corta? ¿cuáles son las señas de la novela corta? Para los hispanistas *cuento* y *novela corta* son casi sinónimos. El mismo Cervantes empleó estos términos indistintamente para sus *Novelas ejemplares*. Le dice al Conde de Lemos, en la dedicatoria de este libro, que le ofrece «doce cuentos» y, en el prólogo, presume de la novedad de sus novelas y de ser el primero en novelar en castellano.[1] No es de extrañar que en el mundo hispánico

1 Lozano Renieblas aporta otros testimonios de este solapamiento entre los términos *cuento* y *novela* en los siglos XVI, XVII y XVIII. Lucas Gracián Dantisco los utiliza

encontremos teoría de la novela y teoría del cuento, pero que apenas haya huellas de una teorización de la novela corta. Me atrevo a apuntar que el hispanismo no ha reparado en la posibilidad de establecer una frontera categorial entre la novela y la novela corta porque en español hay un único término para el conjunto novelístico. Establecer categorías estéticas y literarias es un trabajo que requiere siglos de decantación. Y, ante esa dificultad que plantea el alcance supraindividual de la cuestión, los estudiosos —no solo en este caso sino en todos los que plantean los problemas estéticos— se inclinan por pensar que, si existe un término específico, detrás tiene que haber una realidad. Y se dedican a intentar definir —no solo el término sino el contenido de la cuestión— esa realidad. Por esa razón el debate sobre la novela corta se ha dado en las filologías cuyas lenguas distinguen entre novela (*Roman, romanzo, romance*...) y *novella* (*Novella, nouvelle, povest, short story*...), es decir, en alemán, francés, inglés, italiano y ruso. Quizá por eso lo fundamental de la aportación de la teoría de la novela corta se pueda limitar a dos polos, dos orígenes vinculados a esas filologías: las ideas de Goethe en la primera mitad del siglo XIX y las de Eleazar Meletinski en la segunda mitad del siglo XX.

Goethe es el autor de la idea fundacional de la afirmación de la autonomía de la novela corta: la *novella* es el relato de un «suceso inusitado».[2] Esta idea ha tenido numerosos matices: caso, extraordinario, fantástico, sorprendente o, incluso, momento decisivo.[3] Esta idea tiene su origen en un dominio que es el de la preceptiva. Se trata de situar esta forma narrativa en un marco que permita comprender su especificidad. En el otro extremo de este esfuerzo comprensivo encontramos el formalismo de Eleazar Meletinski.

---

indistintamente en el capítulo trece de *Galateo español*, de 1598. Lope de Vega explica en *Las fortunas de Diana* que «en tiempo menos discreto que el de agora, aunque de más hombres sabios, llamaban a las novelas cuentos» (Lozano Renieblas, 2008: 441-445). También recoge el debate italiano del siglo XVI sobre la novela boccacciana, en el que participaron Barbagli, Bonciani y Borghini, defensores de Boccaccio y de la *novella* toscana.

2 Goethe alude al «relato de un suceso inusitado», refiriéndose a la *novella*, en sus «Conversaciones con Eckermann», el 25 de enero de 1827. Y escribió lo que puede considerarse el primer tratado sobre la *novella* en sus *Conversaciones de los refugiados alemanes* (1794-1795).

3 También André Jolles y, para las *Ejemplares* cervantinas, Carmen Rabell han visto en el caso el origen de la novela corta (Lozano Renieblas, 2008: 447).

Meletinski hizo un muy meritorio esfuerzo por dar una cobertura teórica e histórica a este problema. Tuvo una excelente formación como folclorista y esto le permitió ir más allá del formalismo, sin embargo, solo en el plano histórico superó las limitaciones del formalismo. En los estudios literarios eslavos de la primera mitad del siglo xx resultaba incuestionable la existencia autónoma del género de la novela corta (*povest*), diferenciada de la novela (*roman*). Incluso la corriente marxista fue incapaz de cuestionar ese dualismo.

Meletinski advierte de que el problema teórico de la definición de la novela corta está sin resolver y de que él solo pretende aproximarse. Su acercamiento parte de que los géneros épicos conocen variantes menores y mayores. La novela corta (*novella*) sería una forma menor de género épico y la novela (*roman*), una forma mayor. Entiende lo épico no como *grandeza* sino como *narración*, en el más puro estilo formalista. A partir de este criterio trata de dibujar el lugar que le corresponde dentro de los géneros épicos. Para ello confronta la *novella* con el relato largo (*povest*), la fábula, el cuento tradicional, el relato sobrenatural y la anécdota. Y termina concluyendo que la novela corta resulta un producto de fusión de la fábula y de la anécdota. Distingue entre la novela corta oriental, en la que la presencia de la magia es manifiesta —aunque menor en el mundo árabe e hindú que en China— y la novela corta occidental, autonomizada de la magia porque la fábula tradicional ya se liberó de ella en la etapa tradicional. Se distinguiría la novela corta por su brevedad frente a la novela y al gran relato y frente al cuento por su mayor estructuración. La brevedad le proporciona densidad, énfasis, simbolismo, asociaciones especiales y organización estructural (Meletinski, 2014: 349-350). Esas características propician el predominio de la acción que consiste en la mediación entre dos situaciones conflictivas.

Con este planteamiento relega, al menos, dos problemas esenciales: la frontera entre la oralidad y la escritura y el problema de la teoría de la novela.[4] El resultado es un tanto vacilante. Frente a la anécdota, entiende que

4 Meletinski apunta la profunda interacción que se da en la novela corta entre la tradición oral y escrita (2014: 351). Incluso se permite llamar *prenovella folclórica* a la fábula y a la anécdota, que serían el antecedente folclórico de la novela corta. Meletinski llama fábulas anecdóticas a los cuentos tradicionales que se fundan en la oposición inge-

la *novella* tiene un mayor despliegue narrativo; frente a la fábula, que carece de zoomorfismo, de alegoría y de didactismo; frente al *exemplum*, que no es didáctica, y frente a la hagiografía y la fábula mágica, que carece de fantasía, aunque reconoce que en Oriente y en el Occidente moderno la fantasía está presente. No puede desatenderse el hecho de que Meletinski vea en la *novella* su raíz folclórica: en la fábula novelística y en la anécdota.

Un intento más reciente —de hace medio siglo— por abordar esta cuestión se debe a Donald LoCicero.[5] LoCicero considera cuatro teorías sobre la *novella:* las de Goethe, Tieck y Heyse, por un lado, y la de Stifter, en cuanto se opone a las anteriores a partir de su experiencia como escritor, por otra. LoCicero insiste en la dificultad para definir el género. Su esfuerzo por ampliar el marco teórico está abocado al fracaso. La teoría del punto de inflexión (*Wendepunkttheorie*) de Tieck es una propuesta vaga e inconcreta. La teoría del halcón (*Falkentheorie*) de Paul Heyse es también inaplicable, pues se funda en el mérito de la obra, por su contenido, y en la historia del género. La conclusión de LoCicero es el escepticismo. Que no sea posible encontrar una definición del género no quiere decir que no exista una entidad que podamos llamar *novella*. Quiere decir, según este estudioso, que no es posible compaginar la teoría con la historia «porque los géneros no permanecen estáticos» (1970: 111). El empeño en conseguir una definición formal para fenómenos vivos, como es el caso de la novela corta, lleva al dogmatismo (*ibidem:* 114).

Para LoCicero la teoría es el formalismo. Su referencia es la obra de Wellek y Warren *Teoría literaria*. Y, en efecto, en ese escenario formalista no puede alcanzarse una definición del género. Es más pertinente la sensibilidad estética —aunque limitada— de Heyse y su observación sobre la historia del género. Observada desde el ojo del halcón, la novela corta es solo una de las regiones de la novela. Pero su historia —la que marcan

---

nio-tontería (*ibidem:* 354). En mi opinión, la anécdota (sabia) es un género histórico que nace con la escritura.

5 Más reciente todavía es la publicación de la entrada «Novella» en la *Encyclopedia of the Novel*, publicada por Routledge en 1998. En esta enciclopedia Peter Hutchinson aborda un intento de comprensión del género basado en las ideas de Goethe y otros autores y en una historia de la *novella* a partir del *Decamerón* y las novelas ejemplares cervantinas.

Boccaccio, Cervantes y Goethe o Chéjov, entre otros muchos— nos revela un aspecto esencial del proceso de formación de la novela: la novelización del cuento y de otros géneros orales menores —la anécdota, el caso…—. Tal novelización debe entenderse como un proceso de elaboración en la complejidad, que responde a un nuevo marco, el de la sociedad abierta y el de la escritura, para el que las fórmulas de la oralidad han quedado obsoletas. La sociedad abierta es compleja y crea nuevos públicos lectores. A ellos va dirigida la novela. Y la novela corta cumple ese papel crucial de reelaborar los géneros orales para adaptarlos a la nueva cultura urbana y letrada. Si la novela como género actúa como puente entre la cultura oral y la cultura escrita, la novela corta es el puente de los puentes. Cumple la tarea primordial de trasvasar géneros orales primarios al universo *novela.*

Fuera de ese marco social y cultural, la cuestión sobre la novela corta se convierte en una cuestión formal. Como tal no cabe otra salida que la de buscar una definición imposible por su variación y diversidad. Y ese intento condenado al fracaso se sirve de criterios que deben ser rechazados por su insuficiencia: la extensión y los conceptos de época —lo que creían los escritores o críticos—. El criterio de extensión es tautológico. Tanto el término *novella* como su equivalente *novela corta* ya contienen la referencia a la extensión, casi como único criterio. Cualquier aproximación en esa dirección no puede salir de los estrechos límites del formalismo. Y las referencias a las opiniones de los autores nos llevan al relativismo histórico y a la dependencia de los autores de un pensamiento orgánico, que se funda en principios retóricos e insuficientes por parciales.

Las cuestiones sobre los géneros literarios y artísticos solo pueden ser debidamente consideradas a la luz de la gran evolución de los géneros del discurso y de las etapas de la cultura. La fragmentación del dominio cultural *novela* es el producto de la resistencia a contemplar estos fenómenos a gran escala, una tendencia que ha dominado las disciplinas modernas, vueltas de espalda ante la filosofía de la historia.

Protonovela y novela corta

Vamos a proceder desde esos dos aspectos que no tuvo suficientemente en cuenta Meletinski, el único teórico que ha abordado el problema en el marco de los géneros del folclore. La novela corta es un género

para la escritura. Sin embargo, se sitúa muy cerca de la oralidad.[6] Este asunto es vital para comprender la naturaleza dual de la novela corta. El mismo Meletinski apunta que «los géneros menores florecen en épocas de transición o de formación de otros géneros. Y también en épocas de decadencia». Aunque no lo dice explícitamente está aludiendo a la novela, su gran ausente.

La primera estación del proceso de formación de la novela consiste en la escisión de relatos de sus propias tradiciones para ser asimilados por tradiciones y culturas ajenas. Es lo que vengo llamando *protonovela*. Me explicaré. En el mundo de la *oratura* una obra pertenece necesariamente a una tradición nacional. Pero en la última etapa del mundo tradicional —o prehistoria—, la etapa que los historiadores llaman Edad de los Metales, se produce un fenómeno nuevo: la aparición de federaciones de tribus que dan lugar a embriones de nación o alianzas nacionales (los griegos, los israelitas, etc.). Una consecuencia de esto es la asociación de naciones —de buen grado o por la fuerza, es decir, por esclavitud—. Esa asociación de naciones permitirá la traducción. Relatos y canciones de una nación pueden ser adoptados por otra, con una lengua distinta. Así ocurre, por ejemplo, con relatos egipcios adoptados por la cultura israelita o con relatos husitas adoptados por esa misma cultura (es el caso de *Job*). También sucede con relatos arameos e israelitas, como el de *Ahikar*, adoptados por una larga serie de culturas (desde la griega a la árabe, pasando por la armenia, siriaca, etc.). Al escindirse esos relatos de la tradición que los engendró no solo abren la puerta a la traducción sino que permiten la introducción de la actualidad, con lo que desaparece la distancia autoritaria de la tradición.[7] La actualidad tiene dos versiones: la primera es la actualidad de los otros y la segunda la actualidad de uno mismo. La actualidad de los otros permite introducir en la esfera de la imaginación literaria sucesos y casos a los que el autor accede por vía oral (Cervantes introdujo en sus obras numerosas

6 La ubicación de la novela corta entre la oralidad y la escritura ha sido defendida por Lozano Renieblas (2008). Esta cervantista recoge el comentario de Baquero Goyanes a un párrafo de *El donativo del diablo* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en el que la autora se lamenta de no poder recuperar en su novela el mundo de la oralidad. Baquero deduce que «novela» designa únicamente la forma escrita y literaria, dejando atrás las sutilezas orales y tradicionales del cuento (Lozano Renieblas 2008: 444).

7 Dedico un capítulo a la protonovela en mi libro *Estética de la novela*.

situaciones contemporáneas de las que había tenido conocimiento por vía oral). La actualidad de uno mismo ofrece el mundo de la experiencia personal. Históricamente esta forma de actualidad solo ha podido desarrollarse plenamente en la Modernidad.

Estos relatos, que llamo *protonovelas* porque están en el origen de la novela, pueden ser considerados hoy en su mayoría como novelas cortas. Las protonovelas suelen ser casos: el hombre justo injustamente castigado o la mujer falsamente acusada, por poner dos ejemplos que han dado lugar a ciclos de gran importancia para la historia literaria universal (Lozano Renieblas 2003). Pero también caben otros géneros, como el viaje (*Tobías*), la vida (*Esopo*) y materias históricas (anécdotas). Con la traducción se produce el tránsito de la oralidad a la escritura. El destino de estas protonovelas suele ser la lectura pública.

Pero mi idea de la protonovela tiene su continuidad con otro concepto que es el de *paranovela*. Por paranovela entiendo que ciertos géneros que contienen experiencias personales (recuerdos, relaciones, testimonios, memorias…) son atraídos al dominio de la novela. Pondré también ejemplos. La *Relación* de Fray Servando Teresa de Mier es una autobiografía más o menos novelada.[8] Ocurre lo mismo con obras más recientes. *Papillon* de Henri Charrière o la muy reciente *Ordesa* de Manuel Vilas son consideradas novelas por la crítica. En el caso de *Papillon* lo apunta Wikipedia porque se han recogido testimonios que apuntan a que Charrière utilizó las historias de otros presos para fabular su obra. Que su contenido sea o no verídico es una cuestión secundaria. En las últimas décadas ha prosperado el concepto de *autoficción*, impreciso donde los haya. Y estas obras bien pueden considerarse autoficciones.

Volviendo a la novela breve, un suceso inusitado puede ser una de las experiencias personales que dan lugar a los géneros paranovelísticos. De hecho, los estudios del folclore conocen la existencia de géneros como la

8 A propósito del término *relación*, Mariano Baquero Goyanes aporta una reflexión sobre el carácter de la novela corta. Baquero entiende que Fernán Caballero usó ese término para referirse a la novela corta. Basándose en comentarios extraídos de su epistolario, Baquero demuestra que Fernán Caballero equipara *relación* a la francesa *nouvelle*. Y explica que, para Cervantes y sus coetáneos, novela corta hubiera sido un pleonasmo, pues eran conscientes de que el italiano *novella* era un diminutivo (1992: 21-25).

historia personal, que da lugar a ese tipo de relatos, más o menos verídicos (habitualmente, muy poco verídicos). André Jolles incluyó la historia personal como una de las nueve formas simples. Jolles las comprendió como formas psicológicas básicas. En 1930, año de la publicación de sus *Einfache Formen* (*Formas simples*), no podía ir más allá. Pero en la segunda mitad del siglo XX los estudios culturales han explorado la frontera entre la oralidad y la escritura, que es el ámbito de la historia personal.

Cabe preguntarse, pues, por la entidad que puede tener la novela breve, más allá de su contenido extraordinario y su brevedad. Y una posible respuesta es que los géneros protonovelísticos y paranovelísticos siguen vivos en el universo de la novela porque siguen funcionando como el puente o puerta de acceso a la novela de géneros orales y experiencias personales. La transición de la oralidad a la escritura no es un fenómeno que se realizó hace dos o tres milenios de una vez y para siempre. Esa transición sigue y seguirá viva, en la medida en que la oralidad está y estará viva y sigue nutriendo a la cultura escrita.

Volvamos ahora a la dimensión extraordinaria y la brevedad de la novela corta. Conviene indagar qué quiso decir Goethe con lo de suceso inusitado. Sabemos de algún suceso inusitado que vivió. Pensemos en el *Werther*. Es bien sabido que Goethe se inspiró en el suicidio de su amigo K. W. Jerusalem y en su propia experiencia amorosa con Charlotte Buff. El inusitado suceso Jerusalem es, pues, un motivo que puede suscitar un fenómeno paranovelístico. Cuántos novelistas no han procedido de la misma manera, fabulando una novela ante un hecho que les conmueve. El mismo *Quijote* está lleno de elementos paranovelísticos, según viene a mostrar la más reciente investigación cervantina. El hecho de que muchos motivos novelísticos tengan ese origen en sucesos recientes, más o menos extraordinarios o escandalosos, nos lleva a esa segunda frontera: la de la oralidad. El conocimiento de estos hechos no suele encontrarse en libros o periódicos, sino que procede de la información oral.

Pero si nos quedáramos solo en la dimensión oral no pasaríamos del ámbito del formalismo. También la epopeya es oral, un canto extenso que ha fagocitado otros cantos breves. Pero entre los cantos épicos y la novela corta hay diferencias esenciales y no consisten precisamente en la exten-

sión.[9] La primera es la traslación a la escritura del relato oral. La segunda es todavía más importante: la desaparición de la distancia épica. Los sucesos que dan lugar a la novela corta pueden ser heroicos, patéticos, didácticos, mágicos o humorísticos. Los podemos entender como peripecias o como casos. Pero tenemos que entender que no trasladan el relato a un mundo ajeno a la actualidad, el mundo elevado de los fundadores, un mundo sostenido por un tiempo superior al actual y no contaminado por la actualidad. La novela corta es actual. Son anécdotas, sucesos, casos de algo que es próximo, cercano, algo que puede suceder en el pueblo de al lado, ayer o mañana mismo. Y sus personajes son gente corriente, gente de nuestro mismo nivel o que se comporta de igual manera que los demás. Pero también hay elementos de continuidad: la tendencia a formar ciclos (*Novelas ejemplares*, *Si una noche de invierno un viajero*) y a acumular peripecias (*Lázaro de Tormes*, *Till Eulenspiegel*). Esa tendencia está inserta en el espíritu de la épica, que tiende a la adición de cantos para integrar sus obras.

La teoría de la protonovela se opone a las nociones de la «forma primigenia», tanto en su versión oriental como en su referencia a Boccaccio y su *Decamerón*. Que existe una línea de continuidad en la traducción de cuentos orientales es innegable. Pero antes y más importante que esa línea de traducción es la cultura oral. La cultura oral permite que la novela corta acceda a la escritura en múltiples orígenes, por medio de formas proto- y paranovelísticas. Este fenómeno es anterior, coetáneo y posterior a la aparición de la novela, porque es un fenómeno vivo y porque está necesariamente presente en el espacio fronterizo de la oralidad y la escritura.

¿Qué lección podemos extraer de esto? Pues que lo que llamamos novela corta es un fenómeno parcial de la novela. En él coinciden varios aspectos de la novela: la vecindad oral, la experiencia propia o ajena del novelista, el carácter iniciador de estas formas breves, que se prestan a la experimentación... Como momento en la gran evolución de la novela, se presta a géneros históricos y periodos de tránsito. Esos géneros históricos

9 Los cantos épicos suelen ser extensos, sobre todo si tomamos como modelos los cantos homéricos. Pero si consideramos este asunto a la luz del *Cantar de Mio Cid* podemos ver que la versión que hoy conocemos del *Cantar* está compuesta por la adición de tres cantos y que en ellos se pueden observar otros cantos menores interpolados. Y algo parecido sucede con otras epopeyas.

son, en especial, la novela de pruebas (las novelas cortas de Cervantes *La fuerza de la sangre*, *La señora Cornelia*, *El casamiento engañoso*), la novela biográfica (las vidas: *Lázaro de Tormes*, *El licenciado Vidriera*, *Vida de Esopo*) y los casos (como el *Ahikar* o la peripecia cómica del tipo «Lucio o el asno» en sus distintas versiones, y el mismo *Lázaro de Tormes*). Pero esta serie no está cerrada. En la novela moderna podemos encontrar novelas cortas de educación (*Inútiles totales* de Juan E. Zúñiga, *El sur* de A. García Morales). Cualquier género novelístico es susceptible de tener un formato abreviado.

El cuento en el origen de la novela

La cuestión sobre la naturaleza de la novela corta nos exige remontarnos a una cuestión más amplia y exigente: la relación entre el cuento y la novela, entre la oratura y la literatura. En general, la relación cuento/novela suele resolverse en términos retóricos: se trata de dos tipos de narración que se diferencian por el tamaño de sus relatos. Sin embargo, tal solución es falsa. En la novela vemos unos subgéneros que no tienen nada que ver con el cuento. Y, a la inversa, en el cuento tradicional podemos encontrar una tipología que no tiene correspondencia en la novela. Basta recordar los cuentos de animales o apólogos. Pero incluso cuentos más «realistas» no han dado lugar a géneros novelísticos.

Mijaíl Bajtín apuntó al material folclórico como nexo de unión entre el cuento y la novela:

> La relación inmediata de la muerte con la risa, la comida, la bebida, las obscenidades sexuales, también las encontramos en otros representantes del Renacimiento: en Boccaccio (en la propia novela corta que hace el encuadre y en el material de las distintas novelas cortas); en Pulci (representación de los muertos y del paraíso en la batalla de Roncesvalles —Margutte es el modelo de Panurgo, y muere de risa—); y en Shakespeare (en las escenas de Falstaff, los alegres enterradores en *Hamlet*, el divertido y ebrio portero de Macbeth). La similitud se explica por la unidad de la época y la comunidad de fuentes y tradiciones. Las diferencias están en la amplitud y plenitud en la elaboración de estas asociaciones (Bajtín, 2019: 389).

En efecto, el cuento tradicional y la novela surgen y se nutren de la materia tradicional, lo que otros llaman *el folclore*. Pero su actitud ante el folclore es muy distinta. Y prueba de esa diferencia es que el cuento ha re-

nacido en la era moderna con una forma renovada: el cuento literario. El cuento tradicional es una forma entre otras que adquiere la tradición. Se nutre de los motivos y de los tipos tradicionales, según sus etapas —el apólogo, el cuento agrario, el cuento costumbrista—. Pero carece de autonomía respecto a la gran corriente que forma la tradición. Es anónimo, precisamente porque es tradicional. Y está sujeto a las metamorfosis de la tradición. La novela nace precisamente autonomizándose de la tradición, despegándose de ella. La novela nace en los procesos de traducción entre tradiciones.

Un aspecto esencial en el despegue de la tradición es la dimensión temporal. El cuento tradicional se remite al llamado *pasado absoluto,* el pasado en el que los animales hablaban, la magia agrícola funcionaba y cabían sucesos maravillosos. Sin embargo, en la etapa costumbrista de la tradición suceden episodios que pueden ser y parecer reales —adulterios, robos...— y sus actores son tipos que parecen tomados de la vida corriente. Aun así esos relatos se ubican en un plano atemporal, fuera del tiempo histórico, el tiempo fabuloso. Con la novela corta se opera un cambio radical. Sus historias son próximas, pertenecen al horizonte de la actualidad, tienen un contenido actual y no han de ser tomadas de la tradición. Son nuevas. Boccaccio habla de sucesos —preferentemente— italianos. Chevalier de la Tour Landry, de sucesos franceses. Cervantes, de sucesos españoles o, al menos, de territorios con presencia española. Tanto Boccaccio como Chevalier de la Tour subrayan que sus relatos suceden en tiempos modernos. Y Cervantes apuesta por su novedad al novelar en castellano. La corriente hegemónica de la novela corta apuesta por una imaginación de proximidad (Pabst, 1974: 305-315). Tan importante como los nuevos escenarios de la novela corta es su temporalidad. Estos relatos prescinden por completo del tiempo legendario —tel citado pasado absoluto— y buscan un tiempo actual o histórico próximo. La cercanía al lector, temporal y espacial, es elemento clave de esta forma de novelar. A esta cercanía hay que añadir la presencia de géneros de la protonovela —el caso, la vida— que van a sufrir o han sufrido un proceso de adaptación a esas coordenadas espacio-temporales de la actualidad. La *novella* italiana constituye una etapa de transición del cuento tradicional a la novela. En esa etapa aparece la libre fabulación todavía muy apegada a la tradición en su etapa costumbrista. Pone al alcance del autor, que ya no es anónimo, el material necesario para darle un tiempo cercano, accesible. Así aparecen algunos cambios: autores conocidos, personajes algo más perfilados y detalles

en la trama, que tiene una estructura más compleja que la simple articulación de motivos tradicionales.

Pero hay otra perspectiva desde la que podemos observar el problema: la articulación en ciclos de la novelización del cuento. No es solo la necesidad de dar forma de libro a los cuentos lo que lleva a la aparición de colecciones de novelas cortas. En los siglos XVI y XVII era de uso muy frecuente la comercialización de pliegos sueltos de poemas y leyendas. El impulso para la formación de colecciones de novelas cortas en forma de libros tiene una dimensión estética. Lo mismo que aparecen ciclos de canciones (el Romancero), ciclos de leyendas (la Leyenda áurea) y ciclos hagiográficos, aparecen ciclos de cuentos o novelas cortas. En este caso, la autoría es un aliciente para la edición en libro. Así tenemos las colecciones, desde el *Decamerón* a las *Ejemplares*.

Y a esta perspectiva hay que sumarle otra consideración: la de la teoría de la novela que ha integrado al cuento sin recurrir al falso planteamiento retórico. En España este camino lo han transitado dos grandes estudiosos: Menéndez Pelayo y Mariano Baquero, que fueron teóricos del cuento y de la novela. No es casual que estos estudiosos españoles se ocuparan de ese problema. La literatura española cuenta con uno de los episodios más relevantes del proceso de novelización del cuento: las *Novelas ejemplares* cervantinas. Tanto Menéndez Pelayo como Baquero Goyanes se centraron en la dimensión inclusiva de la novela respecto a los géneros que podemos llamar primarios o simples. Y, entre ellos, el cuento tenía un papel fundamental y prioritario, aunque no fuera el único género inductor de la novela.

Baquero Goyanes, como ya he apuntado, señaló la equiparación que hizo Fernán Caballero entre *nouvelle* y *relación*. Para explicar el significado de *relación*, la novelista germano-española acudió a las diferencias entre la relación y la novela, por un lado, y entre la relación y el cuento tradicional por otro. Y entre ambos géneros situó lo que ella llamó «cuadros de costumbres populares». De esa caracterización habría que fijarse más en el adjetivo *populares* que en el sintagma *cuadros de costumbres*. El cuento literario se ubica decididamente en un segmento popular. La novela es un puente entre la cultura popular y la cultura letrada. Nació escindiéndose de la cultura oral popular —la tradición— para instalarse en un espacio «popular-letrado»: el de la lectura para colectivos iletrados o semiiletrados (lo que modernamente se ha llamado «analfabetos funcionales»). En la

Modernidad —es decir, a partir de 1800— la novela se ha instalado cómodamente en la cultura letrada. Sigue teniendo un fundamento popular —motivos, géneros, figuras—, pero su grado de elaboración y desarrollo la han hecho madurar culturalmente y le permiten ocupar un lugar privilegiado entre los géneros literarios. Es esa legitimación cultural —letrada— de la novela la que deja un espacio para el despliegue del cuento literario y de la novela corta, que ocupan un estrato más popular que el de la novela. Ese estrato les permite una difusión en la prensa y en colecciones populares —de quiosco— que la novela va abandonando paulatinamente —aunque se siga publicando por entregas o llegue a los quioscos—. Ese espacio letrado-popular ha sido denominado de distintas maneras —espacio de difusión, literatura folletinesca—, pero lo esencial es que, sobre todo por medio de la prensa y de la radiofonía, llegaba a un público que no era lector o consumidor de novelas ni de otros géneros culturales letrados. Es ese espacio el que permite la novelización del cuento y la generalización de la novela corta. Cervantes ya lo debió intuir cuando explicó, refiriéndose a sus *Ejemplares*, que trataba de «mostrar con propiedad un desatino». Que el desatino, el suceso inusitado, debe ser dignificado, mostrado con propiedad, significa que ese tipo de literatura popular debe subir un peldaño cultural —la crítica cervantina ha entendido ese peldaño en sentido moral—.

Pero volvamos al análisis de Baquero del pensamiento de Fernán Caballero. Baquero explica que la escritora hispano-alemana no distingue entre el cuento literario y la novela corta (1992: 22). Y algo más importante: que entiende que en ese género que llama relación se dan dos niveles, la trama —«la intriga es solo un marco del cuadro» (*ibidem:* 24)— y el cuadro de costumbres, es decir, la materia popular. Entendía también que ese género admite una flexibilización de la verosimilitud superior a la de la novela. Esta flexibilidad es otra manifestación del imaginario popular, más sensible —en principio— a la materia tradicional que la novela del siglo XIX. Y esa flexibilidad se justifica en razón del público al que va dirigida —en esto parecen coincidir, con razón, Fernán Caballero y Baquero Goyanes—. Por trama cabe entender el proceso de novelización del cuento, del caso, de la vida o de la anécdota. Ese proceso exige individualizar personajes y acciones, sometiéndolas a las coordenadas espacio-temporales de proximidad. Pero el alma popular del género permite esa flexibilidad del imaginario, que es el sello imborrable de la imaginación tradicional.

Necesidad de la teoría

Abríamos este escrito preguntándonos por la necesidad de la teoría de la novela corta. Quizá convenga, al ir concluyendo, advertir de los peligros de cierta teoría o pseudoteoría. El primer peligro es el formalismo, esto es, tomar las obras y los géneros solo por su aspecto externo —la extensión, en este caso—. Esta es la tendencia espontánea de los profesores. Tratan de hacer de su ámbito profesional un escenario manejable en su extensión y en sus categorías, que simplifican. Un segundo peligro, derivado del anterior, es creer que las palabras —los términos más o menos especializados— entrañan categorías. Ese fenómeno verbal ha llevado a las primeras teorías que oponen *roman* y *novella* y tratan de encontrar una línea fronteriza recurriendo a su extensión o alguna otra característica. Las categorías literarias requieren un largo proceso de decantación y son internacionales. Solo pueden ser concebidas en el marco de la gran historia, es decir, de la gran evolución cultural. Los atajos no conducen a nada, salvo al fracaso. En ese marco el fenómeno que llamamos *novela* se caracteriza por aparecer como género para la sociedad abierta, como escritura creativa abierta a todas las líneas de la imaginación. La novela corta solo puede comprenderse como un momento en ese proceso de elaboración y despliegue de la escritura para la imaginación —lo que Cervantes llamó la «escritura desatada»—. Los intentos de describir un género autónomo están condenados al formalismo y no pueden ir más allá de un historicismo menor.

La novela corta merece una consideración especial en el ámbito de la teoría de la novela por su función primordial. Esa función se define por el carácter de puente entre la oralidad y la escritura. Tal puente no es solo un papel originario —que lo es, el de la novelización del cuento— sino un papel constituyente que ha seguido funcionando a lo largo de la historia de la novela, especialmente como protonovela y paranovela.

Bibliografía

Bajtín, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta y edición de L. Beltrán Almeria, Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Baquero Goyanes, Mariano (1992), *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.

Beltrán Almería, Luis (2021), *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.

Hutchinson, Peter (1998), «Novella», *Encyclopedia of the Novel*, Nueva York: Routledge, pp. 948-950.

Jolles, André (1971), *Formas simples*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

LoCicero, Donald (1970), *Novellentheorie. The Practicality of the Theorical*, La Haya / París: Mouton.

Lozano Renieblas, Isabel (2003), *Novelas de aventuras medievales. Género y traducción en la Edad Media hispánica*, Kassel: Reichenberger.

Lozano Renieblas, Isabel (2008), «Cervantes y el género de la *novela*», *Tus obras los rincones de la tierra descubren. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Madrid: Asociación de Cervantistas / Centro de Estudios Cervantinos, pp. 441-448.

Meletinski, Eleazar (2014), *Poetica storica della novella*, traducción de Laura Sestri y edición de Massimo Bonafin, Macerata: EUM.

Pabst, Walter (1974), *La novela corta en la teoría y en la tradición literaria*, traducción de Rafael de la Vega, Madrid: Gredos.

II.

LA NOVELA CORTA EN LOS ESTUDIOS DE MARIANO BAQUERO[1]

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

Desde los comienzos de su temprana trayectoria investigadora el interés de Mariano Baquero Goyanes se decantó, de manera bastante ostensible, por los géneros narrativos, de manera que cuento, novela y novela corta se constituyeron en las especies literarias a las que mayor atención dedicó. Contemplada su producción investigadora a la luz de una ya amplia perspectiva temporal, parece indiscutible que sus aportaciones sobre dichos géneros adquieren notoria relevancia en el ámbito hispánico. Así lo señaló, refiriéndose a sus trabajos sobre la novela, Beltrán Almería (2009), al resaltar como figuras especialmente destacadas en el ámbito español sobre teoría de la novela los nombres de Ortega y Gasset —uno de los modelos centrales para Baquero—, Bergamín y el propio autor que nos ocupa. De tales géneros Baquero dirigió su interés, de manera clara, hacia el cuento y la novela, en cuyo continuado estudio no pudo dejar de aparecer esa singular especie, para muchos intermedia entre ambos, que es la novela corta. Esta había adquirido, ciertamente, escasa relevancia en el panorama español de estudios literarios, dentro del cual cabe evocar las pioneras aportaciones, dominadas todavía por el tradicional enfoque del positivismo historicista,

1 Estudio realizado en el marco del proyecto investigador Genus Novel del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (FFI 2017-82662-P).

de González Amezúa o del hispanista Edwin Place, que no se ocuparon del acercamiento teórico a tan complejo género. Especie narrativa mucho menos atendida que el cuento y la novela, aunque por fortuna en el actual panorama investigador español han surgido importantes focos de estudios dirigidos a la misma, parece todavía indiscutible su menor presencia en el ámbito de nuestros estudios literarios. Examinada, por tanto, la obra de Baquero Goyanes a la luz de las aportaciones españolas sobre esta compleja especie literaria y enmarcada dentro de su modelo teórico-crítico sobre los géneros narrativos, puede afirmarse que su contribución a dicha especie resulta merecedora de una justificada revisión.

Si el acercamiento a los géneros literarios a partir de sus interconexiones fue una práctica común en Baquero Goyanes, será precisamente la relación y distancia de la novela corta con la novela y el cuento uno de los aspectos más reiteradamente trazado en sus aportaciones. No deja de resultar significativo, en tal sentido, que, en una importante recopilación de trabajos sobre el cuento de Pacheco y Barrera Linares que reunía tanto a creadores como a estudiosos, el epígrafe bajo el que se incluyó la contribución de Baquero fuera «El cuento y los géneros próximos».

Conforme a la metodología habitual en sus estudios se percibe, en su acercamiento a este género, el habitual enfoque histórico, teórico y crítico, de cuya perfecta conjunción se deriva una más completa y enriquecedora valoración de esta forma narrativa. Abordaremos el análisis de los textos de Baquero Goyanes sobre esta especie a partir de esta triple vía de acercamiento, conscientes, no obstante, de que tal diferenciación responde a unos esquemas convencionales que no reflejan la metodología propia de su pensamiento, en el que siempre aparecen fundidas estas tres formas de aproximación al hecho literario.

La novela corta en la tradición literaria

En sus inicios investigadores Baquero Goyanes llevó a cabo un minucioso y profundo estudio del cuento en un momento histórico preciso, el siglo XIX, época en la que adquiere verdadera conformación como género literario. Con el fin de poder entender y explicar su aparición y conformación en estos años, Baquero revisó de forma detallada la presencia en la tradición literaria de esta especie —o de su predecesora, si consideramos

como tal el cuento preliterario o tradicional—, a la luz tanto de una perspectiva nacional como internacional. La conjunción de ambos enfoques resultará una constante en su ejercicio teórico-crítico, por el que el comparatismo se constituirá en una marca común en su pensamiento literario. Será, precisamente, en este recorrido diacrónico desarrollado en torno a la narrativa breve tanto española como europea donde aparezca ya el género de la novela corta.

En uno de sus primeros artículos, «Los imprecisos límites del cuento» (1947), traza una comprimida visión panorámica sobre el desarrollo histórico del género, para destacar la obra de Boccaccio y la incorporación tardía de la voz *novela* en España. Es al aproximarse a las colecciones de Cervantes o Zayas cuando se refiere a la especie de la novela corta (1947: 33). En su acercamiento a los en ocasiones huidizos límites que diferencian ambos géneros, se adentra ya en el siglo XIX y evidencia las confusiones entre ellos en la obra de autores de la época. A partir de ahí lleva a cabo una revisión comparativa por los términos relacionados con la narrativa breve, usados por las lenguas española, francesa, inglesa, italiana y alemana que muestran las evidentes imprecisiones para distinguir no solo el cuento popular y del literario, sino también este último de la novela corta.[2]

Lo presentado sucintamente en este temprano estudio adquirirá un más completo y pormenorizado desarrollo en su monumental monografía sobre *El cuento español en el siglo XIX* (1949a). Dicho trabajo, concebido como su tesis doctoral, recibió el prestigioso premio Menéndez Pelayo y supuso un hito fundamental en los estudios sobre este género. En él aborda de manera más amplia la evolución de la narrativa breve española y se detiene en el uso de los términos *cuento* y *novela corta* en la literatura áurea. Apoyándose en el análisis de la obra cervantina, diferencia el cuento de lo que, con término que hubiera resultado expresión pleonástica para los escritores de aquella época, consideramos hoy novela corta. Si a partir de Cervantes establece una delimitación entre cuento y novela corta, apunta ya a las dificultades para fijar una clara demarcación entre ambos géneros, que en el siglo XIX —época en la que se centra su trabajo— presentan unos

2 Baquero se anticipó, pues, a Gillespie en su famosa revisión de los nombres utilizados en las distintas lenguas sobre este género, publicada en 1967.

perfiles en ocasiones verdaderamente confusos. Es la búsqueda por establecer la diferenciación entre ambas especies la que lo lleva nuevamente, y de forma más precisa, a revisar los términos utilizados por las distintas lenguas para designar los géneros narrativos.[3] Por su especial conexión con la literatura española, analiza los nombres usados por los escritores franceses para designar sus relatos breves remontándose, incluso, a los inicios medievales de su tradición literaria (*ibidem:* 54). El manejo, en ocasiones indistinto, de *conte* y *nouvelle* por parte de los autores decimonónicos sigue manifestando uno de los más recurrentes problemas en la historia de los géneros literarios, relativo a su constante variación terminológica. Si el segundo término fue también manejado por algunos escritores españoles del siglo XIX, su uso respondió más a las confusiones anejas al campo semántico del relato corto español en estos momentos que a una consciencia plena acerca de un género delimitado. Su análisis de la obra de Alarcón, Fernán Caballero[4] o Pardo Bazán —cuyas reflexiones sobre la especie de la novela corta le resultan especialmente acertadas— ejemplifica muy bien el confuso panorama histórico de la narración breve española en esta época. Pues si el cuento literario surge como tal en este siglo y tiene que conseguir su consolidación y lugar propio, distinto del anterior cuento tradicional, también la novela corta busca su propio espacio como forma narrativa diferente de aquellos.

Centrado fundamentalmente su interés, en estas fechas, en el relato corto decimonónico, en uno de sus últimos trabajos abordaría la presencia de la novela corta en la literatura áurea («Comedia y novela en el siglo XVII», 1983). En esta ocasión el enfoque se fundamentó también en un estudio comparativo que rebasó, no obstante, el ámbito de la narración para relacionar esta forma literaria con una teatral: la comedia de capa y espada. Partiendo de las reflexiones de un gran cultivador de ambos géneros, Lope de Vega, quien subrayó las similitudes de estos como formas caracterizadas por su libertad formal, al margen de la preceptiva, Baquero se

3 En su aproximación teórica a la novela corta, Martínez Arnaldos (1996: 55) incorpora el cuadro trazado por Baquero Goyanes en relación con los nombres presentes en las distintas lenguas.

4 Sobre la narrativa breve de estos dos escritores volvería en su última obra (*El cuento español. Del Romanticismo al Realismo,* 1992).

aproxima al estudio de ambas especies para incidir en la proximidad y, al mismo tiempo, distancia entre ellas. Especialmente interesante resulta su enfoque acerca de la muy distinta recepción de estas dos formas, en su confrontación entre espectador —público colectivo— y lector individualizado que, sin duda, repercutió en su configuración. El análisis, por otra parte, que lleva a cabo acerca de las coincidencias en motivos y personajes, basado en una copiosa ejemplificación, evidencia una vez más su rica competencia lectora. En consecuencia, el presente estudio ofrece una acertada revisión de la configuración de esta forma narrativa en un momento histórico que resultó decisivo para su consolidación.

La novela corta como género literario

Como hemos indicado, las aproximaciones de Baquero Goyanes a los géneros literarios suelen apoyarse, en muchas ocasiones, en las relaciones que establece entre estos. Significativa puede resultar, así, una de sus primeras incursiones sobre la novela corta en la que señala que su «máximo encanto radica, tal vez, en su inestabilidad fronteriza, en que se acercan y huyen dos tan exquisitos productos literarios como son el cuento y la novela» (Baquero Goyanes, 1949b: 274).

En su mencionado estudio sobre el cuento decimonónico dedicaría un apartado a analizar ambas especies. Si, en líneas generales, la marca diferenciadora suele apoyarse en el exclusivo rasgo de la dimensión, incide él, de manera especial, en la calidad del asunto elegido. Para el estudioso, el de una novela corta requiere por sí más páginas, lo que implicará necesarias consecuencias en la configuración formal del género pues, como señala, exigirá: «más descripción, más diálogo y más detenimiento en la pintura de los caracteres» (*ibidem:* 112). Para precisar, no obstante, inmediatamente: «Cuando el autor abusa de estas consecuencias entra ya en el terreno de la novela».

Centrado su análisis en el relato corto decimonónico, considera Baquero que en la obra de estos escritores la novela corta aparece próxima al cuento —los ejemplos revisados, a partir de la obra de los mismos, así lo evidencian—. De ahí que incida en su vinculación con este y en su distancia de la novela. Escribe al respecto:

> La novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la misma única fuerza de vibración que el cuento posee. Si esa novela corta, en vez de una sola vibración emocional, sin baches, sostenida en un solo acorde, provoca sensación de varias notas, intensas pero separadas por el relleno novelístico, es que el autor no ha acertado. Su obra nada tiene que ver ya con el cuento ni con la novela corta, perdida la sensación de descarga emocional, más o menos lenta según las dimensiones de la narración, pero siempre única, tensa, emitida de una vez (Baquero Goyanes, 1949a: 112).

Como consecuencia de tales ideas el autor pasará a hacer un símil musical,[5] que volvería a manejar en obras posteriores. Mientras la novela podría ser equiparada a un conjunto sinfónico, el cuento equivaldría a una sola vibración emocional y la novela corta a una vibración también, pero más larga, más sostenida.

Retomando una idea que volverá a utilizar en estudios posteriores, subraya la importancia de la elección del tema en el manejo de cada uno de los géneros. Como precisaría en *Qué es la novela*, parece existir una evidente adecuación entre temas y géneros literarios (1961: 16), por la que el escritor sabrá seleccionar el asunto adecuado a cada uno de ellos. Para él resulta completamente equivocada la creencia que supone la existencia de una única clase de asuntos, susceptibles de ser transformados en novelas, novelas cortas o cuentos (1949a: 116). Las probables intercomunicaciones entre estos géneros narrativos, basadas en posibles trasvases temáticos que aparecerían reducidos o ampliados, según la especie, revelan para él una incomprensión absoluta de lo que constituye la esencia de cada uno de ellos. En *Qué es el cuento* no pudo exponer estas ideas de forma más contundente:

> Normalmente el buen escritor sabe distinguir los asuntos, percibe clara e intuitivamente la adecuación tema-forma, y nunca elegirá un asunto de novela para cuento o viceversa. Considero un error suponer que el escribir novelas extensas, cortas o cuentos es simple cuestión de alargar o comprimir unos mismos temas. Si las cosas ocurrieran así, el proceso creador casi quedaría reducido a un dar más o menos cuerda a la máquina narrativa, a cortar el hilo del relato muy pronto o muy tarde, dejando que fluyan las aguas caudalosa, moderada o breve y delgadamente (Baquero Goyanes, 1967: 46).

---

5 Las relaciones interartísticas se constituyeron también en una práctica común en sus trabajos.

Dada la más estrecha relación que percibe él entre cuento y novela corta, considera que el compuesto manejado por Pardo Bazán de «cuento largo» resulta más acertado. Para precisar, también inmediatamente, que tal denominación no equivale a un «cuento dilatado». Mientras este término hace referencia a un aumento arbitrario, el propuesto por Pardo Bazán alude a un tema para cuyo desarrollo son necesarias no digresiones, sino más páginas (Baquero Goyanes, 1949a: 113).[6]

En *Qué es la novela* dedicaría también un capítulo al estudio comparativo entre este género y los que considera próximos: la novela corta y el cuento. Parte aquí de nuevo de la mencionada adecuación entre especie y tema y vuelve a insistir en la muy distinta emoción estética que cuento y novela corta provocan, frente a la originada por la novela. Nuevamente, y también desde una amplia visión panorámica sobre los géneros literarios, vincula el cuento, por la índole de su concepción, con la poesía lírica para incidir en su carácter unitario y compacto, frente a la variedad episódica propia de la novela (1961: 24-25). Precisamente tal visión lo conduce a establecer ese ya clásico parentesco entre novela y épica que Schiller recogiera y que, de alguna forma, podría verse también en el pensamiento de Ortega y Gasset. Este incidió en la morosidad y en la independencia de las partes propias de la novela, marcada por la variedad de episodios y personajes. Frente a ello, escribe Baquero: «En el cuento y en la novela corta no cabe nada de esto» (*ibidem:* 26).

En sus aproximaciones a las aportaciones del formalismo ruso García Berrio ha destacado la confrontación que Eichenbaum estableciera entre *roman* y *nouvelle*. Traduce el crítico este último término, procedente de la literatura francesa, como «cuento» o «cuento largo», considerando, a la postre, que *cuento*, *cuento largo* y *novela corta* corresponden a un conglomerado estructural uniforme, contrapuesto a *novela*, y trayendo, precisamente a tal respecto, las ideas de Baquero Goyanes (García Berrio, 1973: 243). Así, en la contraposición que el formalista ruso estableciera entre ambas formas narrativas advierte García Berrio una sorprendente analogía con la planteada por el estudioso español, quien en modo alguno pudo conocer las ideas del teórico eslavo.

---

6 Luis Mateo Díez se hace eco, en su aproximación a la novela corta, de las ideas expuestas por Baquero Goyanes (2010: 69).

También Wolfang Kayser contrapuso en términos similares novela corta y epopeya. Precisamente Baquero Goyanes publicaría una reseña sobre su *Interpretación y análisis de la obra literaria* en la que revisó, con inteligente visión sintética, la aportación de dicho autor. De esta nos interesa destacar aquí su desacuerdo acerca de la visión sobre la novela corta de Kayser. Aunque tan solo apunta la página, pues, como escribe, «no es posible discutir ahora en el poco espacio del que dispongo» (1955: 346), la consulta de la edición por él manejada nos lleva al intento de definición expuesto por el estudioso, como forma breve que presenta un acontecimiento «real» y único, en cuanto fijado a un espacio y lugar determinado, y que aparece como suceso casual. Para Kayser, el modelo de tal forma sería Boccaccio, quien manejó un nombre que, según él, carece aún de de firmeza. Contrasta así los términos inglés y español (*novel, novela*) con los vocablos italiano, francés y alemán (*novella, nouvelle, Novelle*) que, según él, responden a un fenómeno diverso. Baquero debió considerar tal apunte, vinculado a la variedad de nombres en las distintas lenguas, una discutible simplificación respecto al complejo mosaico terminológico por él ya abordado. Como debió disentir de la clasificación por géneros articulada por Kayser, más adelante, en la tríada epopeya, novela y cuento, en la que incluía la novela corta dentro del tercero. Recordemos, asimismo, que él siempre abordó las narraciones de Boccaccio como cuentos. Sus discrepancias con el pensamiento de Kayser aparecen, en consecuencia, claramente marcadas por él, pues sin duda debió compartir las anteriores reflexiones sobre la especie, expuestas por el mismo, como género en el que todo debía relacionarse con la continuidad de la acción, frente a la concepción episódica propia de la novela y en el que era precisa la concentración.

Si en sus aportaciones sobre el desarrollo histórico del relato corto Baquero Goyanes consideró, tal como apuntamos, que el término que finalmente se impuso en nuestra lengua para designar a esta especie no parecía el más acertado y sí lo era el propuesto por Pardo Bazán de «cuento largo», tal compuesto será el que maneje para abordar este tipo de relato en la obra clariniana (Baquero Goyanes, 1981). En dicho artículo parte, una vez más, de las imprecisiones terminológicas y de la falta de equivalencia entre nuestra lengua y otras como la francesa, italiana y alemana para designar esta forma narrativa. Como bien recuerda, los escritores decimonónicos se enfrentaron a un panorama verdaderamente confuso en el ámbito del relato corto, y el caso de Leopoldo Alas no fue, en tal sentido, una ex-

cepción. Precisamente a partir del manejo por parte de este autor del vocablo francés *nouvelle* —todavía sin equivalente claro en nuestra lengua— vuelve su mirada hacia la presencia de esta forma en otras literaturas como la alemana para resaltar en ella la importante tradición teórico-crítica sobre el género. Como bien indica, tal tradición buscó establecer los rasgos definidores de una forma en la que no es la extensión el elemento más relevante. Dado que en esta literatura el género mostró un importante florecimiento a partir del pensamiento romántico, revisa sintéticamente Baquero algunas de sus más significativas aportaciones (*ibidem:* 69). Recuerda, así, las ideas de Goethe sobre el relieve de lo inusual y sorprendente en la novela corta y las de Tieck, para quien lo fundamental se concentraría en lo que denominó *Wendepunkt —central turning-point* para los críticos ingleses—, un momento culminante en la historia en que todo parece dar un vuelco o giro decisivo. Junto a ellas menciona también la aportación de Heyse, conocida como la *Falkentheorie*, sugerida por el análisis de uno de los textos del *Decamerón*. Y asimismo incorpora las contribuciones de autores actuales como Donald LoCicero —su *Novellentheorie* aparece en 1970— o de Judith Leibowitz —*Narrative purpose in the Novella* es de 1974—.

Si el objetivo central de su estudio iba dirigido al análisis de los textos narrativos clarinianos catalogables como cuentos largos, tales aportaciones teóricas aparecen, oportunamente, proyectadas en su análisis crítico de estos. Él mismo pone a prueba, en realidad, tales reflexiones teóricas al evidenciar, por ejemplo, cómo la *Falkentheorie* quizá adquiere mayor consistencia en el dominio del cuento o cómo el efecto repetitivo, que Leibowitz considera un rasgo de la especie, es compartido también por el cuento.

Por otro lado, al partir Baquero, en su consideración del género, de su mayor proximidad al cuento —lo que justifica la adopción del compuesto tomado de Pardo Bazán—,[7] vuelve a contraponer como formas narrativas bien diferenciadas el cuento largo y la novela. Su análisis de relatos como «Las dos cajas», «Avecilla» o «El Señor» incide en la ya mencionada vincu-

7 Escribe: «el término sugerido por la Condesa de Pardo Bazán hubiera resultado más definidor y expresivo en la medida en que señalaba, con mayor precisión, un entronque o parentesco literario» (Baquero Goyanes, 1981: 68).

lación tema-género y en la adecuada elección, por el magisterio clariniano, del cuento largo para el desarrollo de estas historias. Sin duda el buscado efectismo último, se consiga ya por ese vuelco inesperado que se produce en «Avecilla», ya por el efecto poético y emocional de los otros relatos, solo podía ser conseguido por «la concentración narrativa y el ritmo rápido» (1981: 70) que, con certero instinto, aplicó Clarín. En estos relatos, y conforme a las ideas expuestas por él en otros trabajos, esa descarga emocional última, consecuencia de la elección del género, equivaldría a una más sostenida vibración que la originada por el cuento, pero siempre única. La prolongación de cualquiera de estas historias, en su posible transformación en novela, hubiera, señala Baquero, destruido ese conseguido efecto final.

Catalogados también como cuentos largos, *Doña Berta* y *Pipá*, la rápida referencia a este último como novela corta o cuento largo no deja de introducir una cierta vacilación, vinculada a una nueva vía de indagación sobre los géneros narrativos cortos que no llegó, sin embargo, a desarrollar. Apunta, de tal relato, que la concentración emocional es propia del cuento; sin embargo, precisa inmediatamente: «aunque la presencia y el tratamiento de algún personaje secundario, como el Señor Benito, el *dotor*, comerciante de libros viejos, se relacione con los procedimientos y modos propios de la novela» (*ibidem:* 70). Y a continuación abre una nota a pie de página en donde recuerda las ideas de Leibowitz sobre la *novella* como un género en el que parecen conjugarse los efectos propios del cuento y de la novela. ¿Hay que deducir, en consecuencia, que para Baquero Goyanes cabría establecer una gradación demarcativa cuento, cuento largo y novela corta? Por desgracia, tal pregunta resulta hoy completamente imposible de responder.

Aproximaciones críticas a la novela corta

En la trayectoria investigadora de Baquero Goyanes cabe resaltar un importante número de ediciones de diversos textos de la historia literaria española, entre los cuales encontramos dos vinculados al género que nos ocupa. Se trata de dos colecciones de narraciones breves de la literatura áurea, el *Patrañuelo* de Timoneda y las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Sin duda el lugar de edición de ambos textos, la colección Novelas y Cuentos de la Editorial Magisterio Español y la Editora Nacional, condicionó el

tipo de prólogo que los acompañó. Resulta, en tal sentido, mucho más pormenorizado y profundo el análisis crítico de la obra cervantina (1976) que el de la obra de Timoneda (1968), cuyo marco editorial justifica el carácter más divulgativo de la aproximación que Baquero lleva a cabo sobre esta obra.

En relación con tal colección, desde un primer momento el crítico se inclina, de forma inequívoca, por su adscripción al ámbito del cuento renacentista. Abordado el desarrollo histórico de este en su mencionada monografía sobre el cuento decimonónico, aquí se detiene en presentar los cambios que el género ha experimentado respecto a la Edad Media e incide nuevamente en el sentido que el vocablo *novela* posee en estos momentos. En su análisis de estos textos subraya su indudable dependencia de muy diversas fuentes —en gran medida italianas— y concluye de ello que se trata de un conjunto de narraciones carentes de originalidad. Por otro lado, Baquero no deja de vincular esta colección con otras del mismo autor. Y es, precisamente, a consecuencia de tal relación comparativa, que no puede dejar también de reconocer la distancia de estas patrañas respecto de los brevísimos cuentecillos de las otras colecciones del escritor. En esta obra percibe el crítico

> una estructura narrativa más trabajada y compleja, en la que es posible incluir composiciones poéticas —tal como ocurre en la patraña XI—, y con la que, por supuesto, cabe conseguir efectos más matizados e intensos que los alcanzados con las anécdotas del *Sobremesa* o *Portacuentos* (Baquero Goyanes, 1968: 22).

La diferenciación apuntada aquí por el crítico entre esta obra y otras del mismo Timoneda, como los mencionados *Sobremesa* y *Portacuentos*, evidencia su consciencia acerca de la distinta condición literaria de unos textos y otros. Frente a los que denomina «brevísimos cuentecillos» o «anécdotas» sitúa estos «cuentos», catalogados por su autor como «patrañas».

Dicha demarcación podría considerarse, de alguna forma, anticipadora de la que especialistas posteriores en el relato corto áureo, como Fradejas o Chevalier, adoptaran. En sus aproximaciones a la novela corta del siglo XVI el primero considera que algunas de estas todavía muy inmaduras y primerizas muestras de tal género podrían ser consideradas «cuentos largos»

(1985: 29; 2018: 7).[8] Chevalier, por su parte, pone de relieve la todavía innegable vinculación de estas narraciones del siglo XVI con el cuento, de tal forma que opta por el compuesto «cuento novelado» y retrasa la aparición de la novela corta, propiamente dicha, al siglo XVII (1999).

En el caso de Baquero Goyanes, y aun cuando no dejó de poner de relieve la diferencia de género en las colecciones de Timoneda, su posición se decantó de manera clara por la inclusión del *Patrañuelo* en el cuento. Según su visión crítica el valor primordial de estos relatos reside en su trama y a ella se supeditan todos los restantes aspectos. De tal manera que, escribe, Timoneda consigue que «sus cuentos lo sean de verdad, sin ninguna contaminación, sin ningún desliz hacia otras especies literarias» (1968: 23).

A la colección de Timoneda volvería a referirse Baquero en su prólogo a las *Novelas ejemplares* (1976) para resaltar la innegable distancia que existe entre ambas. En un primer momento establece la necesaria contextualización histórica de la colección cervantina y explicita el muy distinto sentido que el término manejado por el escritor tenía en aquella época. Conforme al desplazamiento de significado que el vocablo *novela* experimentaría en nuestra lengua, las presentes narraciones deben ser hoy consideradas como manifestaciones —fundacionales además— del género de la novela corta. Para Baquero no existe ninguna duda sobre dicha adscripción y su propio análisis de las diferentes narraciones que constituyen la obra así lo evidencia.

Tras debatir la todavía espinosa cuestión de la interpretación del término *ejemplar* y aludir a los intentos clasificatorios manejados para catalogar los distintos relatos, parte del significativo prólogo que Cervantes situó al frente de su colección y que, como tantos otros textos cervantinos, revela la aguda y consciente reflexión del autor sobre su propia escritura. En esta ocasión incide el crítico en la finalidad de entretener, manifiesta explícitamente por Cervantes, que sin duda aparece vinculada a la tradicional *admiratio*. El análisis que de los mismos títulos hace Baquero —y que conecta también ahora con los propios de la comedia de capa y espada— y así lo evidencia. Pero será especialmente en el manejo de los temas, tonos y

8 Fradejas, no obstante, cataloga las patrañas de Timoneda como novelas cortas (2018: 12).

estructuras presentes en dichas narraciones en donde se apoye el escritor, según el crítico, para conseguir dicho fin. A través de la imagen, especialmente acertada para Baquero, del «laberinto», manejada por Bermúdez Carvajal para referirse a la colección, se adentra en el análisis de cada una de las novelas cortas. Es en dichas aproximaciones donde, en numerosos momentos, Baquero incide en los rasgos propios de este género y en su separación del cuento.

Si, de manera general, habla de la estructura laberíntica de estos relatos —más o menos perceptible según el caso—, sin duda la misma se aprecia con claridad en la conformación de la primera, *La gitanilla*. Baquero se refiere, así, a los efectos de complicación y retardo introducidos por el autor, tales como la inclusión del cuento del gorrero Triguillos o la historia de Alonso Hurtado. Con el manejo de tales elementos —como la misma descripción del vivir gitanesco—, «la novela corta se configura como tal, alejándose de las dimensiones y marcha recta del cuento, al admitir ese ritmo más lento, esas desviaciones o procedimientos levemente retrasadores del desenlance» (1976: 30).

También en *El amante liberal* señala los habituales trucos retardadores y advierte la demora en el relato de la historia contada por el personaje, en la que cabe percibir, incluso, algún episodio intercalado (*ibidem:* 32).

Mientras en *La española inglesa* continúa incidiendo en el uso de trucos para sorprender y retardar el desenlace, distinta le parece la conformación de *La fuerza de la sangre*. De ella escribe:

> se configura como la más breve de las *Novelas ejemplares*, la más compacta temáticamente, la más próxima por lo nítido y preciso de su trama al diseño del cuento —es, efectivamente, la más fácilmente contable— y la más alejada, en consecuencia, de las digresiones e interferencias que son típicas en las restantes novelas (Baquero Goyanes, 1976: 43).

A dichas interferencias sigue refiriéndose en sus análisis de otras narraciones. Señala como trucos retardatarios en *La ilustre fregona*, la presencia de acciones y personajes secundarios o la interpolación del cuento del asno jugado por partes, y vuelve a ocuparse de los desenlaces retardados en *Las dos doncellas* o en *La señora Cornelia*. Precisamente al analizar esta última recuerda las reflexiones del narrador quien, al referirse al ama como artífice de una nueva complicación novelesca, maneja los términos de «intrincar,

estorbar o dilatar» la conclusión de la historia. Para el crítico «intrincar» y «dilatar» resultarían, efectivamente, dos de las funciones más claramente asignadas al uso de tales trucos, por parte del escritor.

En la configuración última de las novelas que cierran la colección, Baquero justifica, finalmente, la brevedad de *El casamiento engañoso* por una razón estrictamente formal. Para él dicho relato presenta una conformación estructural acorde a su función como marco de *El coloquio de los perro*».

Parece, en consecuencia, que para Baquero Goyanes la novela corta —al menos como la afronta quien suele situarse en la historia literaria como su creador en nuestra lengua— se caracteriza por la mayor complejidad en la elaboración de la historia. Frente a la búsqueda de la concentración, de la compacta rectitud en el desarrollo de la trama, del cuento, en la novela corta pueden introducirse leves bifurcaciones que complican la conformación de la intriga. La distancia marcada por Cervantes respecto a todos sus predecesores en la trayectoria de la narrativa breve, indica, en consecuencia, que nos encontramos ante ese género nuevo denominado novela corta.

Las reflexiones sobre dicha especie manifiestas en el asedio crítico de Baquero a estos textos cervantinos pueden vincularse a sus propias ideas teóricas sobre este género. Recordemos que en algunos de los textos comentados el crítico señalaba la repercusión de cambios sustanciales en la configuración del relato, como consecuencia del mayor despliegue que la historia alcanzaba, aquí, frente al cuento. En el caso de la colección cervantina tales cambios adquieren un perfil determinado, por las convenciones de la poética dominante entonces. Si de forma general Baquero se refería a una mayor presencia de la descripción, diálogo y una más detenida conformación de los caracteres en la novela corta, en estas narraciones áureas, y conforme a esa finalidad deleitosa perseguida por el escritor, lo que adquiere una mayor complejidad es la propia conformación de la trama que no solo admite relatos intercalados sino que acude también, y de forma llamativa, a trucos retardadores que aplazan el desenlace, a la búsqueda de mantener en suspense la atención y admiración del lector. La configuración laberíntica que con agudeza crítica va mostrando Baquero

en sus análisis de estos relatos[9] sin duda era imposible en los confines literarios del cuento.

En esta ocasión, por lo demás, el crítico no cree necesario establecer ningún tipo de diferenciación respecto a la novela. Pese al manejo de ese compuesto que en esta ocasión adopta, sin ningún tipo de matización, debió parecerle innegable la enorme distancia de cualquiera de estas narraciones respecto a lo que conceptuamos hoy como producción novelesca de Cervantes. Las relaciones intergenéricas, pues, que aquí establece afectan solo al cuento y a la novela corta. Es en ellas donde se detiene ahora para poner de relieve la novedad de la colección cervantina respecto a la tradición precedente del relato corto.

Finalmente, y como revisamos ya, en una de sus últimas aproximaciones a la narrativa clariniana volvió a incidir en sus relatos cortos y, más específicamente, en los que denominó, con la propuesta pardobazaniana defendida por él, «cuentos largos». Su visión acerca de la mayor conexión de tal especie con el cuento y su notoria distancia respecto a la novela se aprecia en su análisis crítico del corpus aquí reunido. La proyección, por otra parte, de algunas teorías sobre el género por él comentadas, en su acercamiento a estas narraciones, pone de relieve las dificultades para determinar los rasgos propios del género. Así lo indica, por ejemplo, respecto a la *Falkentheorie* a propósito de su análisis de «Las dos cajas». Para el crítico la prolongación de esta historia para alcanzar proporciones novelescas, conforme a una temática, por lo demás, manifiesta en una novela del propio Alas, *Su único hijo*, habría supuesto la destrucción de ese efecto patético último hacia el que todo se encamina. Si, de alguna forma, dicho relato podría haberse configurado como un tipo cuentístico, común en la época, como el que él mismo denominó «cuento de objeto» —y en relación al cual parece adquirir pleno sentido la denominada *Falkentheorie*—, en esta ocasión el mayor despliegue de la historia hace que adquiera esa conformación última de «cuento largo».

9 Distinto enfoque preside su acercamiento a lo que estima el «laberinto moral» de *Rinconete y Cortadillo* o el «laberinto psicológico» de *El licenciado Vidriera* y al «equívoco laberinto» de *El celoso extremeño* o el «complejamente intelectual» de *El casamiento* y *El coloquio*.

También al analizar *Doña Berta* el crítico señala que su estructura podría ser calificada de repetitiva. Si tal conformación respondería a uno de los rasgos defendidos por Leibowitz como propios de la novela corta, inmediatamente, y como gran conocedor de la especie cuento, Baquero apostilla que tal estructura quizá sea aún más frecuente en los cuentos. Y cita, a modo ejemplificativo, «¡Adiós, Cordera!» y «La trampa», del mismo Clarín.

Resulta también significativo el subrayado, sostenido por Baquero, de la necesidad, en esta forma narrativa, de que todo vaya encaminado a lograr un efecto último. Para que el mismo se produzca no es conveniente, escribe, alargar el relato, tal como ejemplifica con «Avecilla» y «El Señor». La afinidad con las ideas del mencionado Eichenbaum parece, nuevamente, ponerse de manifiesto. Recúerdese cómo dicho formalista, al trazar la diferencia entre novela y cuento (*short story*), comparaba los finales de ambas formas. Mientras en el relato corto todo tiende hacia ese efectista cierre último, en la novela si existe un punto culminante no se sitúa en su final. Según Baquero, tras ese punto «debe sucederse una cierta pendiente», mientras que el cuento se detiene «en la cima que se alcanza» (152).

En conclusión, las aportaciones de Baquero Goyanes en el ámbito español de estudios sobre los géneros narrativos ostentan, sin lugar a dudas, un destacado lugar. Buen conocedor de las principales orientaciones teóricas sobre tales géneros, su acercamiento a ellos se fundamentó siempre, sin embargo, en su flexible y abierta asimilación de estas. Por ello, en su caso, puede hablarse de una aproximación a tales especies a partir de un modelo fundado en su personal manera de interpretar y entender estos géneros. Aun cuando, de entre ellos, el cuento y la novela fueron los objetos principales de su investigación, la novela corta, esa singular especie intermedia, no dejó de estar presente en su pensamiento literario. Es, fundamentalmente, en las relaciones y distancias de esta forma narrativa respecto a las otras dos especies donde incidió de manera continuada. Contempladas a través de esa triple vía de acercamiento, histórica, teórica y crítica, y estudiadas también a través de un enfoque comparatista, los trabajos de Baquero pusieron de relieve cuestiones tan relevantes para la novela corta como las dificultades para determinar y afrontar su aparición y desarrollo en la historia literaria, los problemas resultantes de fijar su denominación y establecer su equivalencia entre literaturas distintas o los obstáculos exis-

tentes al intentar establecer su definición y delimitación a partir de unos rasgos que le sean exclusivos y marquen su distancia respecto al cuento y la novela. Pese a todo lo cual, y como escribe en una de sus últimas aproximaciones a esta forma narrativa, considera que se trata de «una especie literaria que, tal vez, resulte difícilmente definible, pero que tiene personalidad propia» (Baquero Goyanes, 1981: 69).

Bibliografía

Baquero Goyanes, M. (1947), «Los imprecisos límites del cuento», *Revista de la Universidad de Oviedo*, enero-abril, pp. 27-40.

Baquero Goyanes, M. (1949a), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.

Baquero Goyanes, M. (1949b), «Sobre la novela y sus límites», *Arbor*, pp. 271-283.

Baquero Goyanes, M. (1955), «Interpretación y análisis de la obra literaria», *Arbor*, pp. 345-346.

Baquero Goyanes, M. (1961), *Qué es la novela*, Buenos Aires: Columba.

Baquero Goyanes, M. (1967), *Qué es el cuento*, Buenos Aires: Columba.

Baquero Goyanes, M. (1968), Introducción a *El Patrañuelo* de Juan de Timoneda (colección Novelas y Cuentos), Madrid: Editorial Magisterio Español, pp. 9-24.

Baquero Goyanes, M. (1976), Introducción a *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, Madrid: Editora Nacional, tomo 1, pp. 9-81.

Baquero Goyanes, M. (1981), «Los cuentos largos de Clarín», *Cuadernos del Norte*, 7, pp. 68-71.

Baquero Goyanes, M. (1983), «Comedia y novela en el siglo XVII», *Serta Philologica Fernando Lázaro Carreter*, Madrid: Cátedra, pp. 13-29.

Baquero Goyanes, M. (1992), *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*, editado por A. L. Baquero Escudero, Madrid: CSIC.

Baquero Goyanes, M. (1993), «El cuento y los géneros próximos», en C. Pacheco y L. Barrera Linares (coords.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, pp. 183-192.

Beltrán Almería, L. (2009), «Estética de la novela en España. Tres momentos: Ortega, Bergamín y Mariano Baquero Goyanes», Revista de Literatura, LXXI, 141, pp. 157-170.

Chevalier, M. 1999 [1989], «La emergencia de la novela breve», *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI - XIX)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 117-124.

Eichenbaum, B. 1976 [1970] «Sobre la teoría de la prosa», en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos, pp. 147-157.

Fradejas, J. (1985), *Novela corta del siglo XVI*, Barcelona: Plaza y Janés.

Fradejas, J. (2018), *Trayectoria de la novela corta en el siglo XVI*, editado por D. González Ramírez, Universidad de Jaén, Academia University Press.

García Berrio, A. (1973), *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona: Planeta.

Gillespie, G. (1993) «¿Novella, Nouvelle, Novela [corta], Short Novel? Una revisión de términos», en C. Pacheco y L. Barrera Linares (coords.), *Del cuento y sus alrededores*, Caracas: Monte Ávila Latinoamericana, pp. 131-145.

Martínez Arnaldos, M. (1996), «Deslinde teórico de la novela corta», *Monteagudo*, 1, pp. 47-65.

Mateo Díez, L. (2010), «Novela corta, el reto de la perfección», en *Orillas de la ficción*, Badajoz: Los Libros del Oeste, pp. 65-73.

III.

RASGOS GENÉRICOS DE LA NOVELA BREVE EN EL EPISODIO DE LOS FEACIOS DE LA *ODISEA*

Miguel Ángel Márquez Guerrero
Universidad de Huelva

1. Algunos rasgos genéricos de la novela breve

1.1. La extensión limitada

En la *Poética*, Aristóteles considera que la extensión es un rasgo genérico de la tragedia: «Hablemos de la tragedia, resumiendo de lo dicho hasta ahora la definición de su esencia. La tragedia es representación de una acción noble y acabada, con cierta extensión [...]» (*Poética:* 1449b).[1] La expresión «con cierta extensión» (μέγεθος ἐχούσης) cobra sentido si tenemos en cuenta que Aristóteles, por una parte, enfrenta tragedia y épica, y que los más de quince mil hexámetros de la *Ilíada* superan en diez veces a la mayor de las tragedias. Por otra parte, Aristóteles postula que la tragedia habría surgido como desarrollo de ciertos mimos improvisados, naturalmente de menor extensión (*Poética:* 1449a).

En este sentido, las denominaciones que utilizamos para referirnos al género de la novela breve (*novella*, *novela corta*, *novela breve* o *short story*)[2]

1 El diccionario de la RAE, en su 23.ª edición (en papel), parecía seguir fielmente esa huella aristotélica al definir el término *novela* como «obra literaria narrativa de cierta extensión».

2 Sobre la denominación de *novela* y *novela breve*, *cf.* Baquero Goyanes, 1988: 59. García Gual señala que «ninguno de estos géneros narrativos recibió una denominación

revelan que aceptamos, aunque sea implícitamente, ese principio aristotélico, como hizo Forster en su definición de novela, recogida por Baquero Goyanes (1988: 57): «obra de ficción, en prosa, de cierta extensión». A su vez, N. Friedman nos advierte de la importancia de la extensión en la definición del género:

> the oft-ridiculed formula 'A short story is a story that is short' is not so circular as it at first appears [...]. It follows that shortness is the differentianting trait which allow us to subdivide the class into at least two subclasses, according to length —short and long. Also, since the facts seem to warrant it, we can add medium (for the novella) (Friedman, 1989: 15).

En las Jornadas del Proyecto Genus Novel celebradas en la Universidad Complutense en 2019 me referí a la extensión que caracteriza a la novela breve con la conciencia de que no pueden establecerse límites precisos en la extensión de cuento, novela breve y novela, como ha señalado Beltrán: «Ha habido una larga polémica acerca de los límites que separan el cuento de la novela y, en especial, de la novela corta. Se ha querido cuantificar esos límites sin encontrar solución» (2019: 22). Sin embargo, me atrevo a proponer que una novela breve es aquella que puede leerse sin interrupciones, o con unas interrupciones que no afectan a su lectura sin solución de continuidad.[3]

En *La filosofía de la composición*, E. Allan Poe enuncia un principio similar con respecto a la poesía, cuyo primer elemento es la extensión. Considera Allan Poe que, si un poema es demasiado largo para ser leído de

---

específica en la preceptiva literaria antigua [...] al no haber recibido de los griegos ni de los latinos una denominación propia, perduraron en un anonimato genérico hasta las literaturas medievales» (1972: 136). Beltrán Almería es más preciso al datar la denominación de novela: «Los antiguos llamaron a las novelas historia, drama, narración (*diégema*, en griego)... Los medievales las llamaron libro; libros de caballería, por ejemplo. Solo a partir de mediados del siglo XVI empieza a llamarse con cierta propiedad a estas obras novela» (2019: 18).

3 Este rasgo lo compartirían la novela breve y el cuento, frente a la novela extensa, que no puede leerse sin solución de continuidad. La página web *How long to read* (<www.howlongtoreadthis.com>) ofrece los siguientes tiempos de lectura: *El celoso extremeño*, 57 minutos; *El corazón de las tinieblas*, 1 hora y 6 minutos; *Crónica de una muerte anunciada*, 1 hora y 48 minutos; *Punto omega*, también 1 hora y 48 minutos. Naturalmente estos tiempos de lectura son aproximativos y se refieren a la media, pero apoyan la propuesta de que pueden leerse de continuo.

una vez, se pierde el efecto que se deriva de la unidad de impresión. Para lograr esa unidad de efecto, la obra no debe sobrepasar «the limit of a single sitting» (2002: 34).[4] De una manera similar, Baquero Goyanes vincula la recepción sin solución de continuidad con el efecto estético de la novela breve, cuya «nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible» (2001: 59-60).[5]

1.2. Conciencia cervantina

Cervantes tenía plena conciencia de esos límites de la novela breve, pues al intercalar la novela de *El curioso impertinente* en el *Quijote* de 1605 (capítulos 33-35) nos ofrece en el primer nivel diegético marcas temporales inequívocas. Recordemos el contexto en el que se introduce esa novela breve. En el capítulo 32, don Quijote y quienes lo acompañan de vuelta a la aldea llegan a la misma venta de los capítulos 16 y 17. Don Quijote se acuesta directamente «porque venía muy quebrantado y falto de juicio» (*Quijote:* 403).[6] Inmediatamente, «hizo el cura que les aderezasen de comer de lo que en la venta hubiese» (404). En la sobremesa («sobre comida») hablan de la locura de don Quijote y la conversación deriva hacia las novelas de caballería; se abre entonces un debate sobre la historicidad de las novelas de caballería. El ventero saca las dos o tres que tiene «y unos papeles de muy buena letra» (406). Después del escrutinio de los libros, el ventero iba a llevarse la maleta, pero el cura quiso ver los papeles, que resultaron ser «ocho pliegos[7] escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: *Novela del curioso impertinente*» (410). Leyó el cura tres o cuatro renglones, le gustó y le apeteció leerla. Cardenio leyó también el principio y le pidió al cura que la leyese en voz alta para todos. El cura

4 Naturalmente, Allan Poe excluye de este principio de composición a la novela extensa: «although in certain clases of prose composition, such as Robinson Crusoe, (demanding no unity), this limit may be advantageously overpassed, it can never properly be overpassed in a poem» (2002: 34-36).

5 Sobre la importancia de la unidad de efecto en la definición genérica de la short story, véase Wright, 1989: 46-47.

6 Las páginas de los textos del *Quijote* citados remiten a la edición de F. Rico (2001).

7 Treinta y dos páginas de infolio, sesenta y cuatro en una publicación en cuarto.

contestó «Sí leyera, si no fuera mejor gastar este tiempo en dormir que en leer» (410), naturalmente el cura se refiere a la siesta, porque al final del episodio, en el que también se resuelve la historia de don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda, todavía es de día y queda algo de luz, pero no suficiente como para reemprender el camino.

Comienza en ese punto la lectura de la novela en boca del cura,[8] que se interrumpe brevemente con el episodio de los odres de vino y termina cuando llegan a la posada don Fernando y Luscinda acompañados por dos criados. A partir de ese momento se cuenta la resolución de las historias de los lazos de amor, lo cual «duró algún espacio» (*Quijote:* 473). Comienza el capítulo 36, con la reacción de Sancho al saber que Dorotea no es la princesa Micomicona. El cura propone «inventar otro designio» para llevar de vuelta a casa a don Quijote, pero don Fernando quiere que se mantenga el plan inicial y vayan todos juntos (477). Dorotea acepta seguir fingiendo ser la princesa Micomicona y dice: «Lo que resta es que mañana nos pongamos en camino, porque ya hoy se podrá hacer poca jornada» (479), es decir, empieza a caer la tarde.

En resumen, estos capítulos nos cuentan los hechos de una tarde, desde la sobremesa hasta poco antes del anochecer:

1) sobremesa: debate sobre los libros de caballería;
2) lectura de *El curioso impertinente* (con la breve interrupción por los odres de vino);
3) resolución de los lazos de amor (don Fernando, Dorotea, Cardenio y Luscinda) (464-480).

La tarde se divide en dos partes bien proporcionadas: la primera está dedicada al debate sobre los libros de caballería y a la lectura de *El curioso impertinente;* la segunda, a la resolución de la historia de los lazos de amor. La conciencia que tenía Cervantes de la extensión limitada de la novela breve como género me parece incuestionable. La novela de *El curioso impertinente* se desarrolla en cincuenta y cuatro páginas, con una lectura en

8 Desde que terminaron de comer hasta el momento de iniciar la lectura en voz alta de la novela han pasado entre quince o veinte minutos, pues se trata de una escena dialogada en la que el tiempo del relato y el tiempo de la historia son similares.

voz alta que dura aproximadamente el tiempo que Cervantes le atribuye en el primer nivel diégetico.

1.3. Unidad de acción reforzada

La extensión limitada de la novela breve determina tanto su tiempo de lectura como el modo de recepción, pero además condiciona otros rasgos genéricos, como son la unidad de acción, el cronotopo y la anagnórisis. La crítica ha señalado repetidamente que los estrechos límites genéricos refuerzan la unidad de acción de la novela breve con respecto a la novela extensa. Su estructura debe ser simple y clara, fácilmente inteligible y precisa en los detalles. Evita las digresiones, porque importa más la trama principal y no necesita la variedad, imprescindible en una novela extensa. En palabras de García Gual,

> La diferencia entre ambos tipos de relato [novela y novela breve] no estriba en una mera cuestión de tamaño; o, si así se prefiere, una cuestión de tamaño en una obra literaria no es una cuestión exterior, sino que determina su estructura, es decir, inseparablemente, su forma y contenido [...]. La novela breve, pariente joven del cuento, más social y sofisticada que aquel, y más efímera, tiene unos orígenes y unas características específicas. [...]. Su estructura debe ser simple y precisa en sus detalles; mucho más clara y cerrada que en la novela. Su ritmo es rápido y decidido, frente a la lentitud y los meandros de esta; no admite interludios ni digresiones; importa la trama en sí y no sus personajes (García Gual, 2008: 17-18).[9]

Todo lo cual corrobora la definición de Goethe del género, recogida por Luis Beltrán en su *Anatomía de la novela:* ¿Qué es, después de todo, una novela —se refiere a novela corta— sino un suceso inusitado? Es evidente que la estructura simple de la novela breve se sustenta en el relato de un caso.[10] Como una consecuencia decisiva, la novela breve rehúye la tra-

9 «La novela griega tiene una estructura episódica, y los protagonistas deben superar repetidas pruebas y atravesar por varias peligrosas aventuras hasta desembocar en el imprescindible «happy end». También en este respecto suelen enfocar una extensión temporal a la de la novela corta, que suele ceñirse a una sola acción» (García Gual, 1972: 145).

10 «La diferente extensión entre uno y otro tipo de relatos es la característica más evidente de su oposición. De ser la única distinción entre uno y otro podría pasarse de una novela corta a una novela por un proceso de amplificación de una misma trama, o viceversa, de una novela a una novela corta al abreviar el texto. Sin embargo, la mayor o me-

ma episódica que muestra con frecuencia la novela larga, un rasgo que parece heredado, como tantas otras cosas, de la *Odisea*.[11]

1.4. Cronotopo

Como señaló Bajtín, la *Odisea* estableció la base del cronotopo de la épica helenístico-romana (*Argonáuticas* y *Eneida*), pero también de dos de los subgéneros de novela antigua: la novela griega, «novela de aventuras o de pruebas» (2019: 289-310), y la novela latina, «novela costumbrista de aventuras» (*ibidem:* 311-327).[12] Al igual que la *Odisea*, ambos subgéneros se configuran a partir de un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios. La importancia del viaje en la configuración de la novela es puesta de relieve por Beltrán: «el viaje ha dado vida a ciertos géneros literarios. Entre estos géneros se encuentra la novela» (2015: 189).[13]

Frente a estas vastas coordenadas espacio-temporales de la *Odisea* y la novela extensa, la novela breve suele desarrollarse en un espacio cerrado, que puede ser más o menos grande, pero cuyos límites son precisos: por ejemplo, la Florencia de *El Curioso impertinente*. En el mismo sentido, *Punto omega* de

---

nor extensión es reflejo de una característica interior fundamental del tipo de relato: en la novela corta interesa la intriga y el desarrollo de un curioso caso, mientras que en la novela es la peripecia personal de los protagonistas lo que atrae la atención y suscita el interés» (García Gual, 1972: 144). Véase igualmente Eichenbaum (1965).

11 No quiere decir esto que la unidad de acción no pueda existir en una narración larga: por ejemplo, la *Odisea* trata de la vuelta de la Odiseo a su patria, pero esa unidad es una especie de hilo conductor (enhebrador) de lo que en realidad es un relato predominantemente episódico, como ocurre en el *Quijote*.

12 El tercer tipo señalado por Bajtín, la novela biográfica, no sería una creación de la Antigüedad: «Al pasar al tercer tipo de novela antigua es necesario primeramente hacer una aclaración importante. Con "tipo tercero" queremos decir *novela biográfica*, pero tal novela, es decir, una gran obra biográfica que se pueda denominar *novela* usando nuestra terminología, no fue creada por la Antigüedad. La Antigüedad elaboró una serie de formas esencialmente autobiográficas y biográficas sumamente importantes, que resultaron ser de enorme influencia no solo en el desarrollo europeo de la biografía y autobiografía europeas, sino también en el desarrollo de toda la novela europea» (2019: 328). Sin embargo, Beltrán postula tres tipos de novela antigua: la patética (novela griega), la cómica (novela latina) y la novela didáctica, que incluiría la *Ciropedia*, la *Novela de Alejandro* y novelas epistolares como la colección de Quión de Heraclea y la *Novela de Hipócrates* (Beltrán Almería, 1998: 272-273).

13 Sobre los antecedentes antropológicos del viaje como tema literario, véase Beltrán Almería, 2015: 194ss.

DeLillo presenta dos espacios: la ciudad y el desierto, pero se elide cualquier viaje entre esos dos espacios. Esta ausencia o elisión del viaje no excluye el movimiento, pero los personajes de la novela breve no viajan, sino que deambulan, como ya señaló Pabst a propósito de las *Novelas ejemplares:* lo que une a todas es el deambular de sus personajes, «un desatino, un andar perdido, un caminar a ciegas o a tientas, una búsqueda incesante» (1972: 229-230).[14]

En este sentido, la novela breve está más cerca de la *Ilíada* y de la tragedia que de la *Odisea*. La *Ilíada* se desarrolla en un espacio bien delimitado (Troya e Ilión) durante un tiempo también limitado (algo más de dos semanas), frente a los diez años y la vasta geografía de la *Odisea*.

1.5. Anagnórisis

El cronotopo, por otra parte, determina el medio con el que se produce la anagnórisis. La anagnórisis presenta dos formas: una premoderna, que consiste en el reconocimiento mutuo de dos familiares que han estado largamente separados; y otra moderna, que consiste en el cambio de conciencia del personaje (Beltrán Almería, 2015: 204).

Frecuentemente en la novela extensa, el personaje alcanza la anagnórisis después de un largo viaje: «El viaje es un símbolo extraordinariamente fértil en la literatura [...]. El viaje suele dar lugar a un salto en el estado de conciencia» (Beltrán Almería, 2019: 40). Por el contrario, en la novela breve, la anagnórisis se produce como una consecuencia necesaria de la resolución del nudo de la trama; este es uno de los rasgos que comparten novela y tragedia, como ha señalado Ruiz-Montero (2003: 49). Es evidente que el cambio de conciencia de Anselmo (*El curioso impertinente*) o de Cañizares (*El celoso extremeño*) nada tiene que ver con la experiencia acumulada en el tiempo de un largo viaje.

---

14 En las novelas breves en las que se presupone un viaje, por ejemplo, *El celoso extremeño* o *El corazón de las tinieblas*, se trata de menciones que no constituyen verdaderos relatos, porque la trama se desarrolla en espacios concretos: Sevilla en el caso de *El celoso;* Bruselas y la selva del Congo en *El corazón de las tinieblas,* donde Bruselas es concebida como entrada al inframundo, que es la selva. El desplazamiento entre un espacio y otro se puede considerar una catábasis que se lleva a cabo por medio del sueño, como en el episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote*.

1.6. Una cuestión de estructura

Mariano Baquero Goyanes vinculó la organización episódica, propia de la épica y la novela extensa, más o menos ligada al viaje, a la estructura abierta (2001: 191), que se origina cuando los autores novelan sin saber qué rumbo tomará su relato ni hasta dónde llegará su invención (*ibidem:* 195). Por el contrario, un final fijado desde el principio daría como resultado una estructura cerrada (*loc. cit.*).[15] De manera consecuente con la lógica de este análisis, Baquero Goyanes pone de relieve la inseparabilidad de género y estructura:

> Podríamos pensar, en consecuencia, que la estructura cerrada se daba, en tal época [Siglo de Oro], en la «novela» según era cultivada y titulada entonces; en tanto que las narraciones extensas, para las que no existía denominación fija —se empleaba, por ejemplo, «historia» [...]— solían caracterizarse por la «estructura abierta». La «historia» podía acomodarse al ritmo de la vida, al no verse constreñida por las limitaciones en la extensión que eran connaturales a la «novela» y que consiguientemente, tendían a «cerrarla» (Baquero Goyanes, 2001: 203).

Así pues, la novela breve, por los límites de su extensión, tiende al tipo de estructura cerrada, lo que, según Baquero Goyanes, establece una diferencia esencial en la recepción de la novela breve frente a la novela extensa:

> Y sin embargo la diferencia radical entre uno y otro género reside en algo más que un mayor o menor número de páginas. Posiblemente es la índole de los temas, más que las dimensiones, lo que podría servir de clave con que diferenciar la novela del cuento y de la novela corta. [...]. La emoción estética proporcionada por la novela corta y por el cuento es de signo distinto a la entrañada en la novela. En el cuento y en la novela corta, la nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible (Baquero Goyanes, 2001: 59-60).

---

15 También en este punto, se da una nueva concomitancia entre la teoría de la novela de Baquero Goyanes y la filosofía de la composición de Poe: «Resulta clarísimo que todo plan o argumento merecedor de ese nombre debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle. Solo con el *dénouement* a la vista podremos dar al argumento su indispensable atmósfera de consecuencia, de causalidad» (Baquero Goyanes, 2001: 65).

1.7. Intención autorial

La apreciación de Baquero Goyanes no puede ser más acertada: el efecto estético resultante es la clave que diferencia novela y novela breve. Ahora bien, podríamos prestar atención también a la intención autorial y preguntarnos si una novela extensa y una novela breve pretenden el mismo objetivo, y encontraríamos una segunda clave para diferenciar los dos géneros. En última instancia, el autor de una obra narrativa extensa (Virgilio, Dante o Cervantes) pretenden crear un mundo completo y, para cumplir ese objetivo, necesita la extensión no limitada del relato y el vasto cronotopo que se sustenta en el viaje y que da lugar a una estructura episódica y abierta. Por el otro lado, el autor de una novela breve no quiere crear un mundo completo, sino narrar un solo caso y para ello requiere brevedad, un cronotopo limitado y una estructura dramáticamente bien cerrada.

2. El episodio de los feacios

2.1. Elemento reciente

El episodio de los feacios de la *Odisea* se inicia en el canto VI y acaba en XIII, 125. Estrictamente, se desarrolla en los cantos VI, VII, VIII y principio del XIII, porque los cantos IX-XII ofrecen el relato analéptico en primera persona de las aventuras fantásticas vividas por Odiseo desde la salida de Troya hasta la llegada a la isla de Calipso.[16] Naturalmente el episodio de los feacios ofrece el marco narrativo que encierra el conglomerado de materiales tradicionales y folclóricos de las aventuras fantásticas, cuya procedencia es sin duda diversa pero que terminan asignadas a Odiseo. Probablemente este marco narrativo fue añadido en la última fase de composición de la épica arcaica, justo antes de la redacción pisistrática (siglo VI a. e.).[17] Hay indicios suficientes para suponer plausible

16 Dentro del canto VII (240-300) hallamos otra analepsis de menor extensión, mediante la que Odiseo narra la parte final de sus aventuras a Alcínoo y Arete, delante de un número reducido de feacios.

17 Atenas fue la pionera en la escritura de la épica oral, por eso su dialecto «jonio» es la rama dialectal que parece prevalecer en los poemas. La *Iliada* y la *Odisea* que han llega-

esta hipótesis de que el episodio de los feacios es un elemento reciente dentro de la *Odisea:*

1) Acumulación de símiles: sabemos que los símiles son innovaciones de la última fase de la épica porque apenas presentan fórmulas. Frente a las comparaciones, que son formulares, los símiles parecen ampliaciones posteriores de esas mismas comparaciones; los símiles nos llevan al mundo «real» contemporáneo frente al mundo de la edad heroica. Se produce un súbito contraste que es la esencia de su efecto literario: frente al ayer, el hoy; frente a los héroes guerreros, los pastores, labradores y artesanos; frente a lo aristocrático, lo humilde. Por todas partes, nos ofrecen el mundo de la naturaleza y el mundo rural con sus plantas y animales.
2) Carácter novelesco del episodio, con una protagonista femenina joven y una temática amorosa/matrimonial.
3) Frecuentes descripciones, escasas en el resto de la épica, como señaló Lessing (*Laocoonte*): por ejemplo, moradas de los dioses (6.41ss.), lavadero (6.85ss.), ciudad y puerto (6.262ss.), bosque de Atenea (*locus amoenus,* 6.291ss.), palacio y huerto de Alcínoo (7.84ss.), puerto de Forcis y cueva de las ninfas en Ítaca (13.96ss.).
4) Personajes «redondos» (Forster, 2003), que evolucionan a medida que se desarrolla la trama, como Nausícaa y el propio Odiseo, frente a la permanencia sin cambios del personaje épico.
5) Elementos metapoéticos: protagonismo del aedo Demódoco en el episodio (8.43ss.), autopropaganda del gremio de aedos (8.477ss., y 9.1-10), el relato de Odiseo «encanta» a los feacios (13.1ss) y, sobre todo, la afirmación de que la caída de Troya y la muerte de tantos humanos la tramaron los dioses para que tuvieran materia de canto las generaciones posteriores (8.579-580).

---

do a nosotros a través de las ediciones alejandrinas derivan sin ninguna duda de esa versión ateniense y el tirano Pisístrato debió de jugar un papel importante. Pisístrato reorganizó en la segunda mitad del siglo VI las fiestas Grandes Panateneas, en las que se incluyó la recitación obligatoria de los poemas homéricos. Por noticias antiguas (Diógenes Laercio), sabemos de la existencia de un texto oficial de los poemas homéricos, que los rapsodas debían obligatoriamente seguir en los concursos de la Panateneas.

6) Conciencia poética de la tensión entre historia y trama («¿Qué voy a contarte al principio, y luego, y qué al final?», 9.14), que se vincula a esa misma conciencia en el proemio de la obra («Oh, Musa, empieza el relato por donde quieras», 1.10).

2.2. Extensión limitada y unidad de acción

La extensión limitada de este relato es incontrovertible: ocupa cincuenta y una páginas en la traducción de García Gual (*Homero. Odisea*), extensión similar a la que hemos visto en las novelas breves modernas y contemporáneas (*supra*, §1.1.). El episodio de los feacios presenta igualmente el rasgo que Baquero Goyanes señalaba para la novela breve, cuya «nota emocional es única y emitida de una sola vez, más o menos sostenida, según su extensión, pero, por decirlo así, indivisible» (2001: 59-60). Esa nota emocional única deriva de su unidad de acción reforzada.

El episodio desarrolla una trama amoroso-matrimonial vinculada a la ayuda que necesita Odiseo para volver a su patria. Nausícaa, como protagonista femenina del episodio, experimenta una evolución muy sutil e interesante. El canto VI nos la presenta como una doncella en la edad de contraer matrimonio: la salida al lavadero tiene como objetivo preparar su ajuar de novia. Cuando se dispone a volver a palacio con sus criadas, aparece Odiseo con el aspecto lamentable de un náufrago. Sin embargo, pronuncia un discurso de petición de ayuda «amable y provechoso», pues desliza elogios con los que pretende ganarse la benevolencia de la princesa y pide a los dioses que le cumplan sus deseos:

> ¡Que los dioses te den todo cuanto anhelas en tu mente, un marido y una casa, y te otorguen una noble concordia! Pues no hay nada mejor y más amable que esto: cuando habitan un hogar con concordia en sus ánimos un hombre y una mujer (*Odisea:* 6.180-184).

Nausícaa es consciente de que, a pesar de su aspecto físico, Odiseo no es un villano ni una persona insensata (en la medida en que ha adivinado sus deseos) y le ofrece la ayuda que ha solicitado el héroe: ropa para vestirse y la indicación para ir a la ciudad. Además, ordena a las criadas que lo laven y le den comida.

El héroe se repone y, por intervención de Atenea, el baño transforma a Odiseo, que aparece más robusto, con una oscura y espesa cabellera (es

decir, con un aspecto más juvenil). Se sienta a la orilla del mar, «radiante por su belleza y sus atractivos. Y la joven lo contemplaba» (*Odisea:* 6.236-237). Nausícaa les dice a las criadas que no le importaría que «alguien así fuera llamado mi esposo» (*ibidem:* 6.244). Esta última frase es una confesión indirecta de su enamoramiento. En vez de limitarse a indicarle el camino, Nausícaa le propone al héroe que la siga, con la condición de que, al aproximarse a la ciudad, Odiseo se siente a esperar a que ella y las criadas entren solas, para evitar la murmuración de los feacios. En ese punto, Nausícaa da prueba de un gran poder cognitivo y retórico, porque pone en boca de los feacios los elogios a Odiseo y el deseo de casarse que ella no puede expresar abiertamente, y establece las condiciones que deben regular su relación:

> No fuera a suceder que alguno muy malicioso diga al encontrarnos: «¿Quién es ese tipo, extraño, grande y apuesto, que sigue a Nausícaa? ¿Dónde lo encontró? ¿Acaso va a ser su marido?». [...]. Además yo también regañaría a otra, que hiciera tales cosas, que contra la voluntad de los suyos, teniendo padre y madre, se juntan con hombres sin acudir antes a un matrimonio público [...] (*Odisea:* 6.273-288).

Ya en el palacio de Alcínoo, Odiseo sigue los consejos de Nausícaa, y consigue su promesa de ayudarlo a regresar a Ítaca. Al día siguiente, después de la asamblea de los feacios, en la que asumen la propuesta para devolver a Odiseo a su patria, Alcínoo ofrece en su casa un banquete a los nobles feacios. Después del banquete, el aedo canta el episodio de la disputa entre Aquiles y Odiseo,[18] lo que arranca las lágrimas del héroe, que se cubre con el manto para que no le vean. A continuación, se celebran unos juegos deportivos, en los que brilla Odiseo, y el aedo canta el episodio cómico de los amores adúlteros de Ares y Afrodita, que sirve de contrapunto al caracter amoroso-matrimonial de la trama principal.

A la puesta del sol, el ama de llaves invita a Odiseo a que se bañe. Se viste con ropas espléndidas y se dirige al salón donde va a celebrarse el simposio nocturno. Nausícaa, apostada en una columna del salón, lo ve venir y, admirada, se dirige a él:

---

18 Este episodio nos es desconocido porque no se ha conservado en la *Ilíada* ni en la *Odisea*, ni tampoco en la épica posterior.

> «¡Vete feliz, forastero, de modo que cuando estés en tu tierra patria alguna vez te acuerdes de mí, a que a mí la primera me debes tu acogida!» (*Odisea:* 8.461-462).

Es evidente que Nausícaa ha aceptado la imposibilidad de retener a Odiseo contra su voluntad en la isla de los feacios, pero le pide que, cuando esté en Ítaca, se acuerde alguna vez de ella, la única forma de que ese amor imposible no acabe del todo. El «astuto» Odiseo comprende el mensaje subliminal de la joven y le promete acordarse de ella una y otra vez todos los días.

La unidad de acción es evidente: el amor imposible de Odiseo y Nausícaa y la ayuda que ella le presta, a pesar de todo, para que los feacios lo devuelvan a Ítaca. Con las categorías que propone Luis Beltrán (AN), el episodio de los feacios se aleja de las aventuras, que caracterizan a la mayor parte de la *Odisea*, y adelanta la novela sentimental: la heroína es una joven en edad de casarse; la trama gira alrededor de sus sentimientos amorosos, que voluntariamente se someten a las reglas sociales del matrimonio legal monogámico.[19]

2.3. Cronotopo

Frente a la épica y la novela extensa, cuyo cronotopo se organiza mediante un viaje que se alarga en el tiempo a través de extensos territorios (*supra*, §1.4.), el cronotopo del episodio de los feacios se constriñe en un espacio y un tiempo limitados. Hay dos escenarios, como si se tratara de una obra de teatro: el lavadero junto al mar, donde tiene lugar el encuentro de Odiseo y Nausícaa, y el palacio de Alcínoo. Lo más interesante es que los desplazamientos entre esos dos lugares están elididos en el relato. Veamos el pasaje en el que Nausícaa y las criadas pasan del palacio al lavadero:

> Empuñó ella el látigo y las espléndidas riendas y las hizo restallar para azuzar la partida. Hubo un tintineo y se pusieron en movimiento las mulas con ímpetu. Llevaban la ropa y a la joven, no sola, ya que con ella marchaban a pie sus sirvientas. Cuando todas llegaron al cauce muy hermoso del río [...] (*Odisea:* 6.80-85).

19 En las *Argonáuticas*, la historia de Medea es el reverso trágico de la historia novelesca de Nausícaa. Medea se une a Jasón al margen del matrimonio y traiciona a su padre y a su familia (mata a su hermano pequeño y deja trozos de su cadáver en su huida).

La elisión del desplazamiento es muy significativa y económica: no tiene ningún interés objetivo en el desarrollo de la trama. Veamos ahora el desplazamiento de vuelta desde el lavadero al palacio. De una manera proléptica, Nausícaa anticipa a Odiseo las fases de ese desplazamiento: el héroe debe seguirla con las sirvientas y, al llegar a la ciudad, esperar en el bosque consagrado a Atenea hasta que ella haya entrado en el palacio. Después, Nausícaa le da consejos de cómo debe pedir ayuda a sus padres.

> Tras hablar así, fustigó con su centelleante látigo a las mulas. Estas abandonaron enseguida el cauce del río. Trotaban bien, y bien afirmaban sus zancadas. Ella tensaba las riendas, de modo que pudieran seguirla las siervas y Odiseo, y con pericia aplicaba el látigo. Se sumergía el sol y entonces llegaron al famoso bosquecillo sagrado de Atenea [...] (*Odisea:* 6.316-322).

De nuevo el viaje está elidido, lo que resulta especialmente interesante porque el narrador podría haber aprovechado ese tiempo para aumentar el conocimiento mutuo de los dos protagonistas a través de un diálogo. Por el contrario, solo se anota el trote vivo de las mulas, motivado por la querencia de los animales, y el freno de Nausícaa para que la sigan cómodamente Odiseo y las sirvientas.

A su vez, el tiempo está tan limitado como los dos espacios en los que se desarrolla la trama. El encuentro de Odiseo y Nausícaa en el lavadero se presenta como una escena, en la que el tiempo de la historia viene a coincidir con el tiempo del relato (Garrido Domínguez, 1996); el episodio en conjunto transcurre en poco más de cuarenta y ocho horas, de la siguiente manera:

1) Primera tarde: encuentro del Odiseo y Nausícaa en el lavadero; llegada a la ciudad a la caída del sol.
2) Primera noche: petición de ayuda de Odiseo a Alcínoo y Arete.
3) Segundo día: asamblea de los feacios; banquete en el palacio de Alcínoo; juegos atléticos y danzas.
4) Segunda tarde: baño de Odiseo y diálogo con Nausícaa.
5) Segunda noche; cena en el palacio; narración analéptica de las aventuras.
6) Tercer día: banquete en el palacio.
7) Tercera tarde: plegarias antes de la partida; viaje a Ítaca.

Tan interesante como esa limitación espacio-temporal es el modo con el que Odiseo entra y sale del mundo de los feacios. Es el sueño del protagonista el elemento que facilita el paso de un cronotopo a otro, desde el vasto viaje de aventuras al limitado reino de Alcínoo. Después de salir de la isla de Calipso en balsa, Odiseo naufraga y llega a una tierra desconocida para él. Se abriga como puede y cae rendido por el sueño. Al día siguiente, lo despiertan los gritos de Nausícaa y las sirvientas: está en el mundo de los feacios. Al final de episodio, en la tercera tarde, Odiseo embarca:

> Después [los jóvenes feacios] se encorvaron sobre los remos y se pusieron a batir el mar con sus palas. Y a él sobre los párpados le iba cayendo un sueño placentero, profundo, suavísimo, muy parecido a la muerte (*Odisea:* 13.78-80).

Si recordamos la descripción del huerto de Alcínoo, veremos que se presenta como un paraíso en el que están neutralizadas las estaciones. La vinculación de este lugar con el arquetipo del *locus amoenus,* los mitos escatológicos del más allá (los Campos Elíseos y las Islas de los Bienaventurados) y el mito de la Edad de Oro es evidente (Thesleff, 1981). Como en el caso de don Quijote en las cuevas de Montesinos, el sueño es el medio por el que el protagonista entra y sale de ese mundo paralelo, feliz y alejado de toda violencia, como dice Nausícaa:

> No hay un mortal tan violento, ni lo habrá, que llegue a la tierra de los feacios, trayendo la destrucción. Porque somos amigos de los inmortales, y vivimos apartados en el medio del resonante mar, los más remotos, y no se acercan a tratar con nosotros ningún otro de los mortales (*Odisea:* 6.201-205).

2.4. Anagnórisis

A lo largo del episodio, el personaje de Nausícaa experimenta cambios importantes, por lo que debe considerarse un personaje «redondo», siguiendo la categoría de Forster. Al principio, se nos presenta como una adolescente que se prepara para el matrimonio, pero enseguida la vemos como una joven enamorada, y termina comportándose con la madurez propia de una persona adulta, que acepta la imposibilidad de su amor, pues ni siquiera la perspectiva del matrimonio justificaría la traición y bigamia de Odiseo. Es evidente que ese cambio de conciencia de la prota-

gonista femenina se produce como consecuencia de la resolución de la trama del episodio.

Podemos preguntarnos, en este punto, si Odiseo cambia de alguna manera en paralelo a Nausícaa. Es interesante este análisis porque el personaje de Odiseo se muestra poco susceptible a los cambios que podrían derivarse de su largo viaje desde Troya a Ítaca. En el encuentro en el lavadero, Odiseo ve a Nausícaa como una adolescente inexperta y presuntamente fácil de persuadir. Odiseo necesita ropa, comida y las indicaciones precisas para llegar a la ciudad. Con estos objetivos, pronuncia su «amable y provechoso» discurso de súplica, en el que el halago a la belleza de la joven se combina con los buenos deseos, como hemos visto más arriba (*Odisea:* 6.180-184).

En su respuesta, Nausícaa muestra un poder cognitivo y retórico mayor del que cabría esperar en una adolescente, presumiblemente de unos quince años, la edad habitual de matrimonio para una mujer en la antigua Grecia. Antes de prometer a Odiseo que le dará lo que necesita, lo exhorta con sabiduría a tener paciencia y aceptar lo que la voluntad de Zeus le destine. Pero, además, Nausícaa demuestra una gran prudencia en todos los consejos que le ofrece para que obtenga éxito en su petición de ayuda a los reyes. Como consecuencia, Odiseo cambia su forma de ver a Nausícaa a lo largo del episodio. En el diálogo de despedida de los dos protagonistas, después de que Nausícaa le pida que no se olvide de ella, Odiseo responde:

> «¡Nausícaa, hija del magnánimo Alcínoo, ojalá que así ahora permita Zeus, el tonante esposo de Hera, que yo me vuelva a mi casa y vea el día del regreso! En tal caso, allí también a ti, como a un dios, te invocaría una y otra vez todos los días. Porque tú me salvaste la vida, muchacha» (*Odisea:* 8.463-468)

La trama se ha resuelto: Odiseo tiene asegurado su regreso a Ítaca gracias a la ayuda que ha recibido de Nausícaa. El amor no ha podido consumarse con el matrimonio, requisito imprescindible establecido desde el principio por la joven. Sin embargo, esa memoria perdurable por parte de los dos protagonistas implica, si se me permite la expresión anacrónica, la sublimación de su amor imposible, y ambos demuestran pleno entendimiento en lo que una pide y el otro concede. En resumen, estos cambios de conciencia en los personajes nacen de la resolución de la trama y no como consecuencia del viaje de la novela extensa o la épica.

2.5. Inclusión del relato breve en otro mayor

Como elemento reciente, la inclusión del episodio de los feacios dentro de la *Odisea* parece anticipar lo que ocurrirá más tarde con el desarrollo del género novelístico: la inclusión de una novela breve dentro de una novela extensa. Como ha señalado Beltrán, «Las confesiones de un alma bella» es una novela interpolada en el *Meister* de Goethe (AN: 53), y lo mismo cabe decir de la historia de Eros y Psique dentro del *Asno de oro* o de la del curioso impertinente dentro del *Quijote*.

La inclusión de una novela breve dentro de una novela extensa quizá busca su difusión y conservación. Frente a los cuentos, la novela breve es demasiado extensa para formar colecciones, pero demasiado breve para transmitirse y conservarse suelta. No debe pasarnos desapercibido que la historia del amor imposible de Odiseo y Nausícaa no puede desarrollarse como un relato extenso, aunque sería la historia adecuada para una obra de teatro (una tragedia o un drama satírico). Su inclusión dentro de la Odisea no solo garantiza su difusión y conservación, sino que además ofrece el marco narrativo que permite coleccionar los cuentos folclóricos que constituyen las aventuras narradas por el protagonista.

3. A modo de conclusión

En resumen, el episodio de los feacios no solo cumple los rasgos genéricos que caracterizan a la novela breve (extensión limitada, unidad de acción reforzada, cronotopo limitado y anagnórisis derivada de la resolución de la trama), sino que además anticipa el procedimiento de inclusión en un relato mayor, que será frecuente en el desarrollo del género novelístico. Por otra parte, la historia que se cuenta es de carácter amoroso-matrimonial, con mantenimiento de la virginidad y la lealtad a la familia y un final sublimado que se aparta tanto del matrimonio habitual de la novela de aventuras como del final trágico de la historia de Medea.

La crítica ha encontrado rasgos novelescos en la *Odisea* y, en este sentido, Luis Beltrán ha señalado que no está lejos de la protonovela: «La *Odisea* presenta dos formas de viaje: el viaje a los confines de la tierra y el viaje a los infiernos. Por eso cierta crítica ha visto en la *Odisea* una novela. En cierto sentido, no le ha faltado razón, pues es claro que la *Odisea* no está

muy alejada de la protonovela» (*Anatomía de la novela:* 26). De una manera paralela podemos postular que, dentro de la *Odisea*, el episodio de los feacios presenta rasgos típicos de la novela breve y no está muy lejos de la protonovela breve.

Fuentes primarias

Odisea [s. VIII/VI a. C.]. Citada según Carlos García Gual, *Homero. Odisea*. Madrid: Alianza, 2004.

Aristóteles, *Poética* [s. IV a. C.]. Citada según Valentín García Yebra, *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos, 1992.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*. Citada según la edición de F. Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

Bibliografía

Allan Poe, Edgard (2002), *La filosofía de la composición y el principio poético* (edición bilingüe). Madrid: Langre.

Bajtín, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta y edición de L. Beltrán Almería, Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Baquero Goyanes, Mariano (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, Mariano (2001), *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Editorial Castalia.

Beltrán Almería, Luis (1997), «El cuento como género literario», en P. Fröhlicher y G. Güntert (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*. Zúrich: Peter Lang, pp. 17-32.

Beltrán Almería, Luis (1998), «El debate sobre el género en la novela antigua», en C. Schrader, C. Jordán y J. A. Beltrán (eds.), *ΔΙΔΑΣΚΑΛΟΣ. Estudios en homenaje al Profesor Serafín Agud con motivo de su octogésimo aniversario*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 259-278.

Beltrán Almería, Luis (2015), *Simbolismo y Modernidad*. Mérida (Yucatán): Secretaría de la cultura y las artes de Yucatán.

Beltrán Almería, Luis (2017), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Barcelona: Calambur.

Beltrán Almería, Luis (2019), «La novela, género literario», *Letras*, 66, pp. 13-45.

Forster, Edward Morgan (2003), *Aspectos de la novela*. Barcelona: Debate.

Friedman, Norman (1989), «Recent Short Story Theories: Problems in Definition», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press, pp. 13-31.

García Gual, Carlos (1972), «Relaciones entre la novela corta y la novela en la literatura griega y latina», *Faventia*, 1, pp. 135-153.

García Gual, Carlos (2008), *Las primeras novelas*, Madrid: Gredos.

Garrido Domínguez, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid: Síntesis.

González Rolán, Tomás (1972), «Breve introducción a la problemática de los géneros literarios: su clasificación en la Antigüedad clásica», *Cuadernos de filología clásica*, 4, pp. 213-238.

Lessing, Gotthold Ephraim (1990), *Laocoonte*, Madrid: Tecnos.

Lohafer, Susan (1989), «Introduction to Part I», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press, pp. 3-12.

Menéndez Pelayo, Marcelino (2017), *Obras completas. Tomo II, volúmenes I-II: Orígenes de la novela*, edición de R. Gutiérrez y B. Rodríguez, Santander: Editorial de la Universidad de Cantabria y Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Pabst, Walter (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos.

Rhode, Erwin (1914), *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig: Breitkopf und Härtel Verlag.

Ruiz-Montero, Consuelo (2003), «The Rise of the Greek Novel», en G. Schmeling (ed.), *The Novel in the Ancient World*, Leiden: Brill, pp. 29-85.

Ruiz-Montero, Consuelo (2006), *La novela griega*, Madrid: Síntesis.

Thesleff, Holger (1981), «Man and *locus amoenus* in early Greek poetry», en D. Müllery y W. Nicolai (eds.), *Gnomosyne. Menschliches Denken und Handeln in der frühgriechischen Literatur. Festschrift für Walter Marg zum 70. Geburtstag*, Múnich: Beck, pp. 31-45.

Wright, Austin M. (1989), «On Defining the Short Story: The Genre Question», en S. Lohafer y J. E. Clarey (eds.), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge / Londres: Louisiana State University Press, pp. 46-53.

IV.

TODO ES POCO: NOVELA CORTA Y PARRESIA EN *EL LICENCIADO VIDRIERA* DE MIGUEL DE CERVANTES

Santiago Morales-Rivera
Universidad de California-Irvine

El problema de la honestidad

En ningún otro género literario, ni siquiera en la tragedia y la epopeya, con toda la proyección que estos géneros mayores de la literatura alcanzaron entre las poéticas clásicas, aparecen la teoría y la creación literarias tan imbricadas entre sí, tan conectadas, como en los textos fundacionales del género de la *novella*.[1] Esa disposición retórica del «marco narrativo», por un lado, donde el autor escribe prólogos y epílogos, exordios y conclusiones sobre el cometido de sus novelas, y, por el otro lado, el «corpus» o el contenido de las novelas mismas —el conjunto de narraciones prologadas— la encontramos en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio (1348-1352), en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes (1590-1613) y en los *Contes et Nouvelles* de Jean de La Fontaine (1665, 1666-1667). En estos

1 La traducción de *novella* —*nouvelle, novelle, short story, povest*— al español vacila entre *narración breve, relato corto* y *novela corta*. En cualquiera de sus versiones, la denominación del género parece suceder esencialmente por oposición a los extremos de *cuento* y *novela;* son términos todos ellos definidos en virtud de la extensión de las narraciones, por más arbitraria, relativa y confusa que sea su medición. Aquí usaré indistintamente todas esas traducciones al español de *novella*, consciente de que tal vacilación en el nombre del género que nos ocupa prefigura el carácter tentativo, experimental y, como veremos, trasladador —entre cuento y novela, oralidad y escritura— del género mismo.

libros, explica el romanista Walter Pabst en su estudio seminal *La novela corta en la teoría y en la creación literaria* (1971 [1958]), cierta prescriptiva del género aquí en cuestión, uno u otro razonamiento sobre el sentido o el propósito que —en teoría— tiene escribir novelas cortas y su inmediata puesta en práctica en las mismas novelas, de alguna manera, coexisten: se solapan. Es una constante, en dichas obras fundacionales del género, contraponer a la invención, a la narración de las historias, los dictámenes y conocimientos que tienen sus autores sobre esa forma breve o corta, en particular, de novelar. La modernidad de las obras de Boccaccio, Cervantes y La Fontaine, sostiene Pabst, estriba en esa «antinomia» precisamente, en el «desencuentro» (1971: 10) que se produce, dentro de sus libros, entre la verdad o la ciencia extraída de las narraciones y las propias invenciones novelescas, entre lo insólito o lo novedoso de las historias relatadas y el saber acumulado en el transcurso de los tiempos.

En 1554, en su no menos seminal estudio *Intorno al comporre de romanzi*, el cuentista y pensador italiano Giraldi Cinthio ya había advertido de la «novedad» y «modernidad» que, con respecto a la prescriptiva clásica de los géneros literarios, aportaban las novelas escritas en su tiempo.[2] Pero es el mismo Walter Pabst quien realmente explica, cuatrocientos años después, la clave de esa novedad y sienta las bases para comprender la naturaleza moderna de aquellas narraciones escritas entre los siglos XIV y XVII.[3] «La relación entre los grandes autores de narraciones y novelas cortas —escribe el estudioso alemán— y la teoría y ley de los géneros literarios lleva un nombre: ironía» (1971: 10). No se trata pues, estrictamente hablando,

2 Robert J. Clemens y Joseph Gibaldi, en *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes* (1977), reivindican estas excepciones teóricas que representaron Giraldi Cinthio, así como Francesco Bonciani y Francisco de Lugo y Dávila —que llegaron a escribir sendas poéticas de la *novella*—, entre el panorama crítico entonces hegemónico, dominado en su mayor parte por Tasso, Castelvetro, López Pinciano, Guarini y Mazzoni, todos autores de poéticas que ignoraban por completo el género de la *novella* (6 y ss.).

3 Mijail Bajtín, antes que Walter Pabst, había sentado las bases para entender la naturaleza de la novela moderna en una conferencia de 1941, «La novela como género literario», que el romanista no pudo consultar porque no se publicó, con el título «Epica y novela», hasta 1975. Allí, Bajtín descubría el «mal avenimiento» del arte de la novela con la prescriptiva tradicional de los géneros y esbozaba entonces su idea de la novela como «género abierto y en proceso siempre de formación».

de una antinomia entre teorizar y novelar. No se trata de una mera contraposición entre imaginar y reflexionar. Se trata además, y sobre todo, de ironía; de una correlación, entre ambas cosas, profundamente irónica. En el «Prólogo» a su compilación de cuentos *Disciplina Clericalis*, escrito a principios del siglo XII, el traductor y compilador medieval Pedro Alfonso sentaba un precedente ejemplar a efectos de esta correlación irónica que detecta Pabst entre las primeras colecciones de novelas cortas y sus marcos narrativos. Allí, el polemista aragonés, uno de los primeros transmisores de las ciencias orientales a Occidente, identificaba el propósito de todas sus historias, de los cuentos y fábulas y proverbios por él traducidos con una causa bien honesta: la «búsqueda y ejercicio de la santa filosofía» (p. 43). La santidad y rectitud moral expuestas en el prólogo, sin embargo, el mismo Pedro Alfonso las convertía luego, en las narraciones compiladas, en una sarta de mentiras y mezquindades: en *ejemplos* llenos de falsedad y bajeza. Boccaccio, Cervantes y La Fontaine hacen de la ironía de Pedro Alfonso, y de otros muchos viejos contadores de historias, el catalizador del nuevo género que están creando, el resorte sobre el que se impulsa y crece su imaginación novelesca. Según esta ironía, todo narrador moderno encubre en cada una de sus historias, en cada una de sus invenciones, uno u otro conocimiento solvente sobre el mundo contemporáneo, alguna reflexión relevante para los nuevos tiempos en que están escritas. Tal es la ironía de esos grandes autores: que razonan novelando; que cuentan verdades inventándolas; que intervienen en la historia, y hacen historia, narrándonosla en novelas.

El problema, la paradoja que le plantean al lector moderno Boccaccio, Cervantes y La Fontaine, en resumidas cuentas, podríamos formularlo así, entonces: por falsas, ficticias o mentirosas —*novelescas*— que sean sus narraciones, siempre encubren alguna verdad, alguna expresión veraz para el tiempo en que se lean. «Solo esto —le advierte Cervantes al lector en el prólogo a sus *Novelas ejemplares*— quiero que consideres: que, pues yo he tenido osadía de dirigir estas novelas al gran Conde de Lemos, algún misterio tienen escondido que las levanta» (p. 53). A este saber que ocultan, según el propio Cervantes, sus novelas ejemplares, apunta justamente la fórmula de *la verdad de las mentiras:* felizmente usada por Mario Vargas Llosa para presentar su libro homónimo sobre «novelas y relatos aparecidos en el siglo XX» (1990: 14) y consistentemente reproducida esa fórmula, de

una u otra manera, en las mejores reflexiones sobre la creación novelesca.[4] Dicho problema, tan literario como epistemológico, según el cual el arte de la novela —corta o larga— atañe al mismo tiempo al ejercicio de la filosofía, encuentra su síntesis más precisa —y su explicación más antigua— en la más simple de las formas narrativas: el *cuento popular tradicional*. «El que narra ["el que relata" y "echa cuentos": en alemán *der Erzähler*] es un hombre que tiene consejos para el que escucha», escribe Walter Benjamin en su iluminador ensayo sobre la tarea del cuentista (2020: 4).

Desde siempre, desde los tiempos prehistóricos, los contadores de cuentos eran bien conscientes de su cometido. Sin necesidad de advertirlo y enmarcarlo como precepto, todo cuentista tenía claro su propósito de guiar, formar y aconsejar a quien lo escuchase. Y no solo su cometido, también la forma de realizarlo estaba bien clara para quien se atrevía a contar; el modo de guiar a la audiencia era el mismo siempre: contarle historias. En el cuento popular tradicional, la filosofía y la creación literaria vienen fundidas en un solo enunciado. Este enunciado no se reduce exclusivamente al conocido precepto horaciano de «enseñar deleitando». El cuentista pertenece al selecto grupo que forman los sabios, los maestros y los profetas, sostiene el folclorista y también narrador Italo Calvino, aunque sea un «buey» quien se ofrezca a aconsejarnos, como sucede en el cuento «De viaje por el mundo» (1998: 118). Con sus cuentos, refranes, leyendas, anécdotas, adivinanzas y otras múltiples formas de narrar —todas ellas «formas simples», según André Jolles, y, en su mayor parte, también «formas bajas», formas registradas desde las antiguas literaturas griega y romana en el dominio de lo seriocómico (*spoudogeloion*) según Lawrence Giangrande—, el cuentista logra transmitir experiencias y conocimientos

4 En «*Novela-Nouvelle-Roman*» (1940), Werner Krauss reivindica la importancia de los «cuentos» y «patrañas» para que emerja y crezca la novela moderna (p. 16). Lo mismo José Ortega y Gasset, que alude en *Meditaciones del Quijote* al lugar central que adquiere la mentira, la «hipocresía», en la escritura de las *Novelas ejemplares:* «Lo de "ejemplares" no es tan extraño: esa sospecha de moralidad que el más profano de nuestros escritores vierte sobre sus cuentos, pertenece a la heroica hipocresía ejercitada por los hombres superiores del siglo XVII» (2005: 131). De igual modo, Marcelino Menéndez Pelayo distinguió entre «cuentos llenos de honestidad y cuentos sucios», siendo estos últimos los cuentos mentirosos, llenos de falsedades. Y en la época misma de Cervantes, Baltasar Gracián escribió en su *Agudeza y arte de ingenio:* «Quien dice misterio dice preñez, verdad escondida y recóndita, y toda noticia que cuesta, es más estimada y gustosa» (p. 88).

acumulados sobre la tierra tras generaciones y generaciones. Un capital de sabiduría, no obstante, que hoy no dudaríamos en tildar (etimológicamente hablando al menos) de *teórico:* teoría, del griego θεωρία, significa «ver de lejos o contemplar». Al decir pues de Italo Calvino, toda la experiencia práctica, concreta, del mundo antiguo viene encapsulada en cuentos: cada cuento es un «*último* intento de reconstruir un universo total» (1998: 120; la cursiva es suya). Y sin embargo, sospechan tanto Walter Benjamin como el mismo Calvino, semejante conocimiento universal del mundo antiguo está extinguiéndose en el nuevo. Con la historia moderna, concluyen ambos pensadores: aquella singular teoría del mundo antiguo va *ultimándose*, agotándose, y la sabiduría popular encapsulada en cada cuento tradicional, desapareciendo de la faz de la tierra.

La conclusión de Calvino y Benjamin es, no obstante, irónica también. ¿Muere en verdad, con la modernidad, una empresa de tal envergadura como aquella que acometieron los cuentistas tradicionales? ¿Desaparecen, con esa tempranísima estadía de la época moderna —que abarca aproximadamente desde el siglo XIV al XVII—, desaparecen sus «formas simples» de aconsejar? ¿Realmente se extinguen, con los nuevos tiempos, los «bajos fondos» de la literatura clásica: aquel dominio popular de lo jocoserio que Mijail Bajtín localizaba en narraciones tan antiguas como inolvidables como, por ejemplo, «La matrona de Éfeso»? A todas estas preguntas, los autores de narraciones y novelas cortas arriba citados responderían asimismo irónica, contradictoriamente. No, no muere la empresa cuentística, porque parte de su saber universal perdura oculto en nuestras novelas cortas o «ejemplares», que «algún misterio tienen escondido que las levanta»; no desaparece necesariamente la sabia honestidad de los cuentos y cuentistas, que alguna verdad, algún acierto de su magisterio conservan nuestras mentiras, aunque sea en forma de ironía. Y sí, sí muere por otra parte, desaparece y se extingue en nuestra época aquella verdad de los cuentos, responderían asimismo Boccaccio, Cervantes y La Fontaine, por la sencilla razón de que nadie cree ya en los cuentos: porque ahora aquellas viejas narraciones resultan simples en exceso, cándidas; porque la voz y la postura de quien las cuenta, además, al lector moderno le parecen falsas, impostadas, y porque sus lecciones, sus consejos, no funcionan tampoco realmente en los nuevos tiempos, porque carecen de lógica y de veracidad, porque en últimas nadie se cree esos cuentos ni menos aún a quien los cuenta.

Entre lo veraz y lo engañoso, lo resabido y lo insólito, el cuento popular tradicional experimenta constantes desafíos y alteraciones varias en la modernidad. Pero entre los altibajos que atraviesa la antigua empresa cuentística durante los siglos en que escriben Boccaccio, Cervantes y La Fontaine, prevalece siempre la misma disquisición, filosófica y literaria, sobre el saber y el contar, sobre el conocimiento y su transmisión. Esos y otros muchos narradores de novelas cortas siempre van a vueltas con la verdad de sus ficciones. Entre la sinceridad y el encubrimiento, la transparencia y la ironía, el viejo cometido de los contadores de cuentos experimenta tergiversaciones de todo tipo, conforme se moderniza su audiencia. Pero entre los narradores modernos y sus estudiosos (desde Cinthio a Marcelino Menéndez y Pelayo y José Ortega y Gasset) parece prevalecer siempre un mismo problema, narrativo y epistemológico, que podríamos formular como *el problema que plantea la honestidad en la era moderna*.

Una y otra vez, reaparece el dilema de si sobrevive exitosamente en el presente la honestidad, la ejemplaridad con la que aconsejaban los cuentistas en el mundo antiguo o, por el contrario, si se agota y muere o se queda corta en el moderno. Los mayores autores de narraciones y novelas cortas encuentran en este problema de la honestidad —entendido, según Isabel Lozano-Renieblas y Fernando Romo Feito, «no tanto en sentido moral cuanto estético» (2018: 158)— la piedra de toque de sus creaciones. El género de la novela corta, entonces, si es que configura realmente una categoría específica o incluso un género distinto al de la novela moderna, vendría a entenderse, dentro de este orden de cosas, como una moderna forma narrativa de ensayar con los cuentos populares tradicionales, de ponerlos a prueba ante el lector moderno, y de demostrar plausiblemente si, en efecto, su saber honesto, simple y concreto del mundo antiguo se queda, en el moderno, simple en exceso, obsoleto: corto.

Con el propósito de ilustrar estas hipótesis y de ayudar a esclarecer los vínculos y tensiones que hay entre la forma narrativa de la novela corta y el problema de la honestidad —especialmente durante los siglos XIV a XVII en que se escriben sus textos principales y se empieza a modernizar en occidente la humanidad— me concentraré a continuación en examinar *El licenciado Vidriera:* una narración breve, didáctica y mordaz de Miguel de Cervantes sobre los problemas que planteó el conocimiento entre los humanistas. Así la presenta el cervantista Alban Forcione en su esclarecedor

estudio *Cervantes and the Humanist Vision* (1982): como el cuento de una educación fallida, una sátira autoconsciente contra cierta forma de guiar a los otros (p. 305). En concreto, examinaré *El licenciado Vidriera* a la luz de una figura extraordinariamente relevante a todos los efectos hasta aquí relatados: la parresia, por lo general reducida esta figura retórica a la rama lingüística de la pragmática pero pocas veces extrapolada, con resultados sorprendentes, al dominio de la estética.

Los límites de la parresia

La palabra *parresia* significa hablar con sinceridad, con franqueza, o, literalmente, «decirlo todo»: *parrhēsia*, del griego πάν («todo») y ῥῆσις («discurso»). La voz en cuestión suscitó el interés de Michel Foucault, célebremente, hacia 1980, en sus últimos cuatro años de vida, y, desde entonces, viene adquiriendo popularidad entre académicos de los ámbitos de la filosofía, de la lingüística y, en menor medida, también de la literatura. Aquella concurrencia de la franqueza en las postrimerías de una vida infectada por el sida, como la del intelectual francés, no fue casualidad. A las puertas de la muerte, ser franco debe de convertirse en un asunto de extrema necesidad. El padre de la biopolítica, no obstante, transformó su sagrada obligación de sincerarse en una «crítica ejemplar» sobre el coraje de decirlo todo. En sus últimos seminarios, los impartidos en Grenoble, Berkeley y el Colegio de Francia, Foucault se propuso hacer una genealogía de la parresia analizando un corpus misceláneo de textos compuesto mayormente por tragedias de Eurípides, discursos de Isócrates, anécdotas de Plutarco, diálogos de Platón, apuntes de Epicteto, cartas de Séneca y tratados de Galeno. Más que interpretar cada obra como una unidad coherente, Foucault atendió a fragmentos; extrapoló de los textos episodios concretos donde algún personaje se atreve a hablarle sinceramente a otro. Para su sorpresa, lo que este gran historiador de la confesión descubrió en la literatura grecolatina es que, al contrario de lo que le espera al hombre penitente en la era del cristianismo, para el hombre antiguo la obligación de decirlo todo le corresponde al confesor, «al guía, al director» (2017: 30). El maestro o el sabio y figuras similares como el profeta y el profesor, que se atreven a «dirigir a los otros» hablándoles con franqueza, protagonizan la historia antigua de la parresia. Estas figuras antiguas resultan cruciales para el hombre moderno porque constituyen las bases de nuestra libertad de

expresión. En aquellos guías, en su coraje de ser sinceros, Foucault identificó los principios democráticos que deben regir nuestros gobiernos y, en tensión con estos principios, el origen de la crítica ilustrada —entendida aquí, kantianamente, como *sapere aude* o como el atrevimiento a cuestionar el mundo contemporáneo en que vivimos.

Naturalmente las enseñanzas foucaultianas sobre la parresia sobrepasan este sumario. Por lo general, Foucault abordó el asunto desde una perspectiva pragmática: le interesaban los cambios sociopolíticos que el hablar del hombre sincero puede ocasionar entre este y su interlocutor y, por eso, analizó sobre todo los contextos, las situaciones donde opera el «decirlo todo», más que el lenguaje y que las formas discursivas del atrevido hablador. La sinceridad de personajes como por ejemplo Fedra, cuando revela su pasión por Hipólito y se refiere a todas las mujeres que en secreto deshonran a sus maridos, es revolucionaria: toda una embestida contra la tiranía de las tradiciones y un heraldo además de la emancipación del hombre moderno. Ahora bien, esta revolución —a decir de Foucault— no hay que buscarla tanto en las estrategias discursivas de Fedra, en su dominio de la argumentación, como en la *situación* específica donde se pronuncia el personaje. En otras palabras, el valor de la franqueza no reside en el discurso, ni en la retórica, sino en el *agon*, en la acción y en el riesgo: el riesgo de rechazo, de exclusión, a que se expone Fedra y quienquiera que como ella se atreve a ser sincero.

Foucault insistió en distinguir el arte de adular del decirlo todo, la retórica de la crítica. Pero no esclareció sin embargo bajo qué formas se presenta dicha acción del decirlo todo: cuáles son los discursos agónicos de la parresia, qué lenguaje adopta, cómo habla el hombre sincero, cuáles son las formas literarias de la franqueza (como en la tragedia *Fedra*, por ejemplo, la forma simple del chisme o del cotilleo). Sí que identificó Foucault un componente de la parresia que resulta esencial para explicar la inmediatez, el dramatismo y la agitación que envuelve a este asunto. «El arte de la conversación —dijo— va a ser la forma más inmediatamente coincidente, convergente, con lo que la parresia requiere; hablar como se debe, hablar de forma tal que pueda actuarse directamente sobre el alma del otro» (2017: 48). La «literatura de conversación», pues, el diálogo y la oralidad informan los discursos del hablar sincero. Decirlo todo es hablar de forma tal que pueda llegarse al otro. La lengua coloquial se convierte en últimas

en la protagonista de la parresia. El lenguaje de la parresia vendría a significar entonces tener la lengua muy larga y, en ocasiones, la lengua de escorpión que azuza y pica. Esta lengua larga, montaraz y salvaje de la franqueza, este discurso deslenguado y procaz de todos los días, así como las formas coloquiales donde se hace oír —como el mencionado chisme o el cotilleo, la chanza o la broma, la anécdota o la *memorabilia* y, en no menor medida, el refrán o el dicho—, las formas discursivas propias del hablar de «todos los días», apenas recibió de Foucault la explicación debida, sin embargo.

Para el autor de *Vigilar y castigar*, la parresia, ser franco y decirlo todo, en últimas vino a significar un «modo de vida», una forma de militancia filosófica que consiste en predicar la franqueza con el ejemplo. «La *vida* filosófica —dice en 1983, meses antes de morir— es una manifestación de la verdad. Es un testimonio» (2011: 348). Entre las vidas ejemplares de filósofos, profetas, profesores y demás arquetipos del saber antiguo, las vidas de los cínicos, como Diógenes el Perro o Menipo de Gádara, a Foucault le impresionaron sobremanera por llevar el predicado de la sinceridad hasta sus límites, hasta su agotamiento (*ibidem:* 351). A estos *límites* del hablar con libertad se refiere el intempestivo Peter Sloterdijk, en ese mismo año de 1983, al sostener que el lenguaje crítico de los filósofos encuentra su refutación más solvente en la «*pantomima* materialista» de los cínicos: «Diógenes refuta el lenguaje de los filósofos con la actitud de los payasos» (*ibidem:* 103, traducción mía). Pero semejante replegamiento sobre sí misma de la lengua de la parresia tampoco obtuvo de Foucault apenas crítica. No le dio tiempo a este intelectual a estimar la verdad contenida en los discursos que producen las vidas de los cínicos; discursos anclados, no en tratados filosóficos, sino en los chismes, las anécdotas, los aforismos *y bioi* de tantos hombres sinceros. Esta verdad que encierran lo que André Jolles llamó «las formas simples del discurso» no recibió suficiente atención de Foucault, cuando es en estos géneros menores de la literatura donde encontramos tanto la idea extrema de la franqueza como su agotamiento en el mundo moderno.[5] Cervantes explicó esta paradoja mejor que nadie.

5 La bibiliografía sobre el cinismo antiguo y sus enseñanzas es cada vez más abundante, sobre todo desde que, hacia mediados de 1970, empezaron a aparecer los primeros estudios serios sobre el asunto. Las fuentes bibliográficas conservadas en la modernidad del pensamiento cínico antiguo son escasas, no obstante. Como indica Carlos García

Pero para lograrlo debió escribir una «novela ejemplar». Necesitó tanto la forma simple del *exemplum* como su novelización, su *alargamiento* en lo que el teórico español Mariano Baquero Goyanes llamaría un «cuento largo» (24): el cuento largo del licenciado Vidriera.

«Decirlo todo» es poco para Cervantes

El licenciado Vidriera alarga varias formas simples del discurso, la más sobresaliente es el cuento popular tradicional que ilustra «un modo sabio de comportarse» (Koch, 1994: 82): el *exemplum*. La novela relata la vida de un filósofo a todas luces cínico. Por el modo de vida que lleva, pícaro y aislado; por su agudeza, forjada en la universidad y sobre todo en la calle y en viajes varios, y por la desfachatez con la que se dirige a multitud de personas de todo rango, el licenciado Vidriera puede figurar perfectamente entre la nómina de parresiastas clásicos (Riley 1976: 193, 194). El drama aquí del personaje responde punto por punto a la noción foucaultiana de parresia. Hasta el riesgo de exclusión que corre Vidriera a causa de su extrema curiosidad y de su actitud franca frente a los otros la novela lo simboliza magistralmente en la figura que le da título, el «hombre de vidrio»: tan frágil y afilado como clarividente y solitario. La transformación en hombre de vidrio de Tomás Rodaja, que es como se llama el licenciado Vidriera al principio de la novela, obedece a su curiosidad desmesurada, al ansia de saber del joven Tomás, que lo conduce a conocer no solo media Europa sino también a la fulana que le ofrece el membrillo hechizado y que lo convierte en el licenciado Vidriera.

Un aspecto circunstancial de la novela, sin embargo, diferencia al ejemplar cervantino de hombre sincero de los ejemplares de la literatura grecolatina. *El licenciado Vidriera* relata la vida de un cínico en los albores de la modernidad, ya no en el ámbito antiguo de la parresia —el período

---

Gual, «las biografías de los cínicos que —en sus *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*— redactó Diógenes Laercio, un erudito que vivió cinco siglos después que su homónimo, el Perro, tienen poco de auténticos relatos biográficos. Son poco más que una sarta de anécdotas y sentencias» (2014: 7). Las principales formas de diseminación de las enseñanzas de los cínicos, sostienen R. Bracht Branham y Marie-Odile Goulet-Gazé, fueron «oral performances» (1993: 15).

clásico del cinismo (siglos v y iv a .C.)— sino en pleno siglo xvii. Semejante desplazamiento del contexto de la Antigüedad por el del humanismo aumenta en el cínico su riesgo de precipitarse y caer: en la caída de Vidriera, escribe Alban Forcione, el relato asume la forma de «una parábola del conocimiento» (1982: 240). El cuerpo de la novela, la parte menos original, la ocupan los aforismos, las sentencias del licenciado. «¿Cómo va de salud?» le preguntan. «De salud estoy neutral, porque están encontrados mis pulsos con mi cerebro», responde parafraseando a Hipócrates. O bien: «Ningún camino hay malo como se acabe, si no es el que va a la horca» (*El licenciado Vidriera:* 57). Además de liberar a la humanidad a través de su hablar sincero —como decía Luciano, «Quiero ser profeta de la verdad y de la franqueza» (*Subasta de vidas:* 7), que hacía Diógenes el Perro—, conforme avanza la novela, sin embargo, es el licenciado también, el personaje de Tomás, quien cae y se transforma, quien experimenta otra liberación. Paulatinamente, en las diatribas del licenciado Vidriera contra los demás los lectores de la novela vamos descubriendo los errores, las faltas del propio cínico. Así, cuando se topa con una mujer que muestra compasión hacia su desgracia preguntándole «¿Qué haré, que no puedo llorar?», Vidriera le responde en latín: «No llores por mí, llora por ti, Hija de Jerusalén», dando así a entender, despectivamente, que la mujer era cristiana nueva (*El licenciado Vidriera:* 55). O cuando un niño le comparte el amargo deseo de apartarse de su padre abusador y Vidriera le advierte, condescendientemente, que «los azotes que los padres dan a los hijos honran» (*ibidem:* 56). En estos ejemplos, el licenciado va dejando ver, más que su sabiduría, su resentimiento y profundo desconocimiento del mundo contemporáneo. A la desvergüenza del licenciado, Cervantes le contrapone la *empatía humanista*, y en esta contraposición el filósofo corre en efecto un riesgo mayor que en la Antigüedad de caer, porque deja al descubierto sus vergüenzas —su ignorancia— por no poder explicar los contratiempos modernos.

Todo el valor que tenía tradicionalmente la franqueza, hablar con sinceridad y decirlo todo, toda aquella «verdad» de la parresia grecolatina, se descubre ahora escasa, corta. Y no solo el coraje de decirlo todo se queda corto. También las enseñanzas encapsuladas en los chismes, bromas, anécdotas y aforismos, todos los cuentos populares tradicionales del cinismo clásico, parecen agotarse en *El licenciado Vidriera*. En el siglo xvii, el hablar del cínico ya no resulta tan certero, tan agudo, frente al «dolor» que produ-

ce en los demás. Y ahí reside, entre otras cosas, la novedad de la novela: en lo banal que resulta ahora la antigua causa cínica, en lo insólito del caso de Vidriera —de lo que le sucede al licenciado— con respecto a los casos clásicos de cinismo.[6] Cervantes lleva la franqueza del cínico antiguo hasta sus límites. La crueldad y la empatía, la discreción y la soberbia, todos los códigos habituales de la ética como el coraje y la cautela, el escándalo y el escrúpulo se confunden en la novela. Incluso el lugar convencional del cínico —excluido en la *polis* de entre los demás— es ahora profundamente ambiguo, pues tampoco se reduce a la exclusión o al aislamiento. Al contrario, Vidriera recibe el consentimiento de todos. Hasta lo transportan a la corte cuidadosamente embalado. Pero basta que un fraile lo libre de su melancolía, y que el licenciado recupere la cordura, para que pierda entonces el respeto y la credibilidad de la audiencia. Al final se marcha al ejército, a experimentar de soldado el riesgo que eludió al comienzo cuando viajó de turista. Pero ahora, sin embargo, el licenciado Rueda ha aprendido que en el mundo moderno «decirlo todo» no es necesariamente lo más valioso, ni tampoco lo más verdadero. «¡Oh Corte —dijo Rueda al partir—, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!» (*El licenciado Vidriera:* 74). «Decirlo todo» en la corte parece ahora insuficiente: poco. El dicho, el chisme, la anécdota, la diatriba, los discursos antiguos del cinismo resultan deficientes en la modernidad. Todo es poco. Y sin embargo, no por ello son desdeñadas por Cervantes estas formas discursivas populares y tradicionales del hablar sincero. Al contrario, Cervantes les concede un valor inconmensurable.

La novela *El licenciado Vidriera* dignifica varias «formas simples» —conversacionales y jocoserias— de la literatura. Cervantes honra en su novela las vidas y opiniones de aquellos ilustres cínicos de la Antigüedad. Parafraseando al propio Diógenes el Perro, que respondía a los que le reprochaban que «todos se ríen de ti», diciéndoles «yo, sin embargo, me tomo muy en serio a mí mismo», Cervantes parece responder asimismo: puede que todos

6 Luis F. Avilés (2008) explora las afinidades entre el caso insólito de Vidriera y la noción rotundamente contemporánea hoy de *freak*, resaltando así el largo alcance, la extrema novedad, incluso en la actualidad, de la novela cervantina.

los que lean mi novela se rían del personaje de Vidriera por loco, y del de Rueda por inútil, pero en últimas Tomas Rodaja siempre se toma muy en serio a sí mismo. En esta «dignificación de lo cómico», al decir de Isabel Lozano Renieblas y Fernando Romo Feito, la novela cervantina «se distancia de la tradición italiana del género de la *novella*» (2018: 161). Ahora bien, para honrar las vidas y opiniones de los cínicos antiguos, para enseñarnos su larguísima lengua y también su limitación, su agotamiento en el presente, Cervantes ha sometido los cuentos populares tradicionales del hablar sincero a un complejo proceso narrativo. Ha necesitado alargar el *exemplum* de los cínicos; ha debido ampliar, elaborar su modo sabio de comportarse. En este orden de cosas, la novela ejemplar *El licenciado Vidriera* es en efecto, en términos de Mariano Vaquero Goyanes, un «cuento largo». Y el supuesto género de la novela corta, un género (digamos) bisagra entre, por un lado, las formas simples, «inmediatas» y «didácticas» de la narración —todo acepciones del *cuento* entre sus mejores teóricos, Walter Benjamin e Italo Calvino— y, por el otro lado, la forma propiamente novelística, entendida esta —recordemos a Bajtín— «en proceso siempre de formación». Es aquí, entonces, en el alargamiento, en la ampliación, en la novelización de las formas menores del discurso, donde reside el *quid* de la teoría de la novela: corta, como *El licenciado Vidriera*, y larga también, como por ejemplo la *Vida de Pedro Saputo*, que tiene casi cuatrocientas páginas y que tanto comparte con la ejemplar de Cervantes.

Breviario poético de la narración corta

Sostener, para abreviar y terminar aquí, que *novelar* es —en teoría— «alargar cuentos», probablemente suena injusto, deshonesto: es resumir en exceso. Alargar los cuentos populares tradicionales del cinismo, novelar las formas simples del hablar honesto, ha requerido una labor narrativa, por parte de Cervantes, compleja en grado sumo. No la agotaría, desde luego, ningún breviario poético. A Cervantes, su novelización de la vida ejemplar del licenciado Vidriera le ha supuesto, antes que nada, un ejercicio de interpretación o, mejor, de descodificación de los antiguos códigos morales del cinismo, para que realmente pueda comprenderlos la audiencia del siglo XVII. En esta «traslación cultural» asoma una de la dimensiones más complicadas del género de la novela corta, como escribe la cervantista Isabel Lozano-Renieblas: «La *novela* [*ejemplar* de Cervantes] nace como un

género que permite la traducción de una estética tradicional a una estética cultural o histórica» (2008b: 447).[7]

Trasladar al contexto histórico humanista las vidas, opiniones y sentencias de los cínicos antiguos —los cuentos populares tradicionales de la parresia— no debe entenderse como un ejercicio literal de traducción, meramente mimética y transigente con la forma original del *exemplum*. Al contrario, para trasladarle a la audiencia moderna el modo sabio de comportarse de los cínicos, Cervantes ha tenido también que *crear*, que inventar otra vida filosófica —la de Vidriera— tan ambigua y confusa con respecto a las sencillas vidas de los cínicos griegos como insólita, novedosa y rotundamente contemporánea en su tiempo. En esta nueva versión de la vida filosófica del cínico en el siglo XVII, el licenciado Vidriera ha resultado al mismo tiempo excluido y aceptado en la corte: excluido por él mismo, más que por los otros; es decir, autoexcluido por su propia locura, por su condición hechizada o melancólica que lo obliga a distanciarse y aislarse de los demás, y aceptado a la vez por su condición de loco precisamente, de enfermo, porque a oídos de la gente el «loco» Vidriera cae siempre en gracia, por más mordaz que sea su lengua; de hecho, cuando sana, la sabiduría del licenciado parece trivial, inútil a los oídos de los mismos que antes lo respetaban y le hacían caso: «Salió [Vidriera] otro día, y fue lo mismo; hizo otro sermón, y no sirvió de nada» (*El licenciado Vidriera:* 74).

Con el objeto de versionar la vida del cínico, de hacerla más creíble y comprensible en el siglo XVII, Cervantes ha empleado un discurso médico-forense muy bien informado, sostenido entre otras cosas en los nuevos tratamientos humanistas de la locura y la melancolía.[8] En esta construcción del «caso clínico» de Vidriera, en tal disposición narrativa de su enfermedad que hace verosímiles sus exabruptos a los ojos del lector moderno, asoma otra dimensión del género de la novela corta o, al menos, del proce-

---

7 Isabel Lozano-Renieblas explica en profundidad esta idea de «traducción cultural» entre la oralidad y la escritura en su libro *Novelas de aventuras medievales:* género y traducción en la edad media hispánica (2008a: 13 y ss.).

8 La bibliografía sobre Cervantes, la melancolía y los saberes médicos humanistas es desde luego abundante, el mismo Alban Forcione aquí citado da buena cuenta de ello (1982). Véase, por ejemplo, la investigación de Elena Fabietti sobre el «caso del licenciado Vidriera» (2015).

so narrativo que acomete Cervantes para alargar o novelar aquí los cuentos populares tradicionales del cinismo. Siguiendo las enseñanzas de André Jolles y Walter Pabst, Carmen R. Rabell abunda en esta relación entre la estructura de los «casos» y la construcción de las *novellas:* «El discurso forense es empleado en la *novella* para apelar a las creencias y hábitos de la audiencia —que en parte está regulada por el cuerpo de la ley— para conseguir verosimilitud» (2003: 27, traducción mía).

La forma corta o breve de novelar consiste pues —a juzgar por *El licenciado Vidriera*— en «interpretar» casos antiguos, aquí en particular el caso del cínico, y en «versionar» su causa forense de tal forma que pueda comprenderla el lector moderno, que pueda creérsela. Semejante propósito de interpretar y versionar para la actualidad los casos antiguos exige, al mismo tiempo, imaginación y conocimiento, invención y experimentación. Imaginación, en el ejemplo en concreto de *El licenciado Vidriera*, porque le es preciso a Cervantes inventarse una narración —la historia de Vidriera— que dé cuenta a la audiencia de la novedad del asunto, de lo novedoso que resulta comportarse como un cínico en la era del humanismo. Y conocimiento, también, para saber por qué es novedoso ese asunto, qué alteraciones y circunstancias insólitas presenta hablar con franqueza en su época, en el siglo XVII, que no sucedían en el siglo IV antes de Cristo: en la época de Diógenes el Perro, por poner por caso, la locura o la enfermedad no eximía necesariamente de la responsabilidad ciudadana, o al menos al ilustre filósofo lo destierran igual de Atenas cuando se le ocurre vandalizar la moneda de cambio en la *polis*.

El género de la novela corta, entonces, si es que configura realmente una categoría específica o incluso un género diferenciable del de la novela (a secas), vendría a entenderse, dentro de todo este orden de cosas, como una moderna forma narrativa de experimentar con los cuentos populares tradicionales: de *ensayar* con ellos. De aquí la importancia que adquiría arriba, para la explicación del género de la novela corta por parte de Pabst, la teoría literaria: las disquisiciones filosóficas expuestas en los prólogos y epílogos de las colecciones de narraciones. En estrecha relación con este marco teórico del género cabe entonces preguntarse, y responder en otra ocasión, por el lugar que ocupan en la construcción del género de la novela corta los géneros ensayísticos, sumamente complicados también de definir, pero por lo general identificados con la no ficción: «Una muchedum-

bre de géneros —escriben los especialistas en la materia Jordi Gracia y Domingo Ródenas— en la que se mezclan la biografía y la crónica, la autobiografía, la semblanza y el aforismo, el ensayo literario y la crítica literaria, la novela factual, la docuficción y, si se quiere, hasta la autoficción» (2015: 12). A efectos de responder al problema de la honestidad, según todo lo que vengo exponiendo, Cervantes se ha valido de todos los medios literarios, posibles e imposibles; de hecho, se ha valido de la ficción y hasta de la no ficción. En *El licenciado Vidriera* al menos, Cervantes en verdad ha *ensayado* con los cuentos populares tradicionales del cinismo, ha experimentado con ellos, los ha puesto a prueba en el tiempo histórico en que realmente está novelando y, a la vez, el mismo Cervantes ha fingido, ha imaginado otras historias nuevas, otros casos y escenarios ficticios en su mayor parte, todo con el objeto de que la audiencia comprenda su novela ejemplar y, en últimas, se la crea.

Bibliografía

Alfonso, Pedro (1980), *Disciplina Clericalis*, introducción y notas de María Jesús Lacarra, traducción de Esperanza Ducay, Zaragoza: Guara Editorial.

Avilés, Luis F. (2008), «*El licenciado Vidriera:* reflexiones sobre el "freak" y el loco/cuerdo en Cervantes», *Hispanic Issues on Line*, 20, pp. 35-54.

Bajtín, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta, edición de L. Beltrán Almería. Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Benjamin, Walter (2020), *El narrador*, disponible en http://www.librodot.com (consultado en abril de 2020).

Bracht Branham, R., y Marie-Odile Goulet-Cazé (eds.) (1993), *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and Its Legacy*, University of California Press.

Calvino, Italo (1998), «La tradición popular en los cuentos», en *De fabula*, traducción de César Palma y Carlos Gardini, Madrid: Siruela, pp. 105-120.

Cervantes, Miguel de (1997), *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, vol. II, Madrid: Cátedra, pp. 43-74.

Clemens, Robert J., y Joseph Gibaldi (1977), *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press.

Fabietti, Elena (2015), «A Body of Glass: the Case of *El licenciado Vidriera*», *Symploke*, 23, 1-2, pp. 327-340.

Forcione, Alban (1982), *Cervantes and the Humanist Vision. A Study of Four Exemplary Novels*, Princeton.

Foucault, Michel (2017), *La parresia*, edición de Jorge Alvarez Yagüez, Biblioteca Nueva.

Foucault, Michel (2011), *El gobierno de sí y de los otros*, traducción de Horacio Pons, Universitaria.

García Gual, Carlos (2014), *La secta del perro. Diógenes Laercio. Vidas de los filósofos cínicos*, Alianza Editorial.

Giangrande, Lawrence (1972), *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, Mounton.

Gracia, Jordi, y Domingo Ródenas (2015), *Ondulaciones: el ensayo literario en la España del siglo XX*, Iberoamericana.

Jolles, André (1978), *Las formas simples*, traducción de Rosemarie Kempf Titze, Universitaria.

Koch, Walter (1994), *Simple Forms. An encyclopaedia of simple text-types in lore and literature*, Brockmeyer.

Krauss, Werner (1940), «Novela-Nouvelle-Roman», *Zeitschrift für romanische Philologie*, LX, pp. 16-28.

Lozano Renieblas, Isabel (2008a), *Novelas de aventuras medievales: género y traducción en la edad media hispánica*. Reinchenberger.

Lozano Renieblas, Isabel (2008b), «Cervantes y el género de la novela», en *Tus obras los rincones de la tierra descubren (VI CINDAC)*, Alcalá de Henares, pp. 441-448.

Lozano Renieblas, Isabel, y Fernando Romo Feito (2018), *Sales cervantinas. Cervantes y lo jocoserio*, Ficticia editorial.

Luciano de Samósata (1988), *Subasta de vidas*, Universidad de Málaga.

Menéndez y Pelayo, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, Aldus.

Ortega y Gasset, José (2005), *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, Madrid: Cátedra.

Pabst, Walter (1971 [1958]), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, traducción de Rafael de la Vega, Gredos.

Rabell, Carmen R. (2003), *Rewriting the Italian Novella in Counter-Reformation Spain*, Tamesis.

Riley, E. C. (1976), «Cervantes and the Cynic ("El licenciado Vidriera" and "El coloquio de los perros")», *Bulletin of Hispanic Studies*, 53, 3, pp. 189-199.

Clemens, Robert J., y Joseph Gibaldi (1977), *Anatomy of the Novella. The European Tale Collection from Boccaccio and Chaucer to Cervantes*, New York University Press.

Sloterdijk, Peter (2001), *Critique of Cynical Reason*, traducción de Michael Eldred, Minnesota UP.

Vaquero Goyanes, Mariano (1961), *Qué es la novela*, Editorial Columba.

Vargas Llosa, Mario (1990), *La verdad de las mentiras. Ensayos sobre novela moderna*, PEISA.

V.

IDEAS SOBRE LA NOVELA CORTA EN LA PRENSA DEL XIX[1]

Borja Rodríguez Gutiérrez
Universidad de Cantabria

> Es la novela corta un género muy adaptable a las costumbres modernas y muy propio de una sociedad en que tantas cosas diversas solicitan simultáneamente la atención. Los novelones inacabables de los antiguos folletines han pasado ya de moda y el lector moderno estima la brevedad como uno de los méritos de la obra literaria que coge en sus manos. A esto se debe quizá el cúmulo de novelas cortas publicadas actualmente y el gran favor alcanzado por Maupassant, Daudet, Breet Haarte (*sic*), el inglés Ruidard (*sic*) Kipling, escritores a los que nada tiene que envidiar la autora de *Bucólica* (Villegas, 1892: 190).

En 1892, el crítico de *La España Moderna* que se ocupaba de los *Cuentos de Marineda*, de Emilia Pardo Bazán, ya admitía la presencia de un género, la novela corta, que había ganado el favor del público. No exageraba ese crítico, Francisco Fernández de Villegas, puesto que un rápido repaso a los catálogos de la Biblioteca Nacional y al Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB) da muestra del abundante número de publicaciones que aparecieron con el título o subtítulo de «novela corta», tanto en plural como en singular, durante las décadas de los ochenta y noventa del siglo XIX (cincuenta y cinco referencias, por ejemplo, en el CCPB).[2] De la

1 Este artículo forma parte del proyecto Genus Novel del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (FFI2017-82.662-P).

2 En esas dos décadas, y ciñéndonos exclusivamente a autores españoles, se publican novelas cortas de Pedro Antonio de Alarcón, Julia de Asensi, Francisco Beltrán, Luis

misma manera podemos hallar numerosas narraciones en la prensa periódica de esas dos décadas con el subtítulo de «novela corta». O críticas, como la que dedica Juan Allés a *Torquemada en la hoguera*, a la que califica, en repetidas ocasiones, de «novela corta» (1890: 1).

Son también testimonios de ese interés del público los múltiples concursos que se convocan de novela corta y que vemos reflejados en la prensa, como por ejemplo el de Almería en 1893,[3] los de Murcia en 1896 y 1898[4] y el que convocó en 1900 la Biblioteca Mignon,[5] concurso que tuvo una amplia repercusión pues se difundió no solo en la prensa de Madrid, sino también en periódicos de diversas ciudades españolas. Por cierto que las convocatorias nos dan pruebas de que aún no estaban claras las características intrínsecas del género, por más que en la práctica se le diera carta de naturaleza, pues en el concurso de Murcia se hablaba de una novela corta que superara las cien cuartillas de extensión, mientras que en el de la Biblioteca Mignon se indicaba que las novelas que se presentasen al certamen tendrían que tener una «extensión, poco más o menos, [como] la que acostumbran tener los trabajos que se publican en dicha Biblioteca».[6] Si tenemos en cuenta que los libros de Mignon eran en octavo menor y que «Las dos cajas» de Clarín o «Para ser un buen arriero» de Pereda fueron publicadas en esa colección, se entiende que la extensión de estos libros era muy inferior a la que proponía *El Diario de Murcia*. Pero el hecho de que las dimensiones de lo que se llama novela corta no estén aún muy definidas

---

Bonafoux, Cristóbal Batalla, Luis Cánovas, E. Contreras, Francisco Danvila, José de Elola, Juan Guillén Sotelo, José Luis López Barril, Ventura F. López, José María Matheu, Ricardo de Miranda, José Montero, Emilia Pardo Bazán, Alfonso Pérez Nieva, Eloy Perillán, Arturo Reyes, Ramón Rodríguez Correa, Joaquín Romero, José Selgas, Serrano Alcázar, Francisco Villaespesa y José Zahonero.

3 «Círculo literario», *Crónica meridional*, 1893.

4 «Lorca», *El Diario de Murcia*, 1896; «Certamen regional», *El Diario de Murcia*, 1898.

5 Una de las primeras empresas españolas dedicadas a la edición de colecciones de cuentos y de novelas cortas. Se caracteriza por su pequeño tamaño (octavo menor, 14 × 7 cm), su cuidadosa presentación y porque (salvo en dos de sus cincuenta y seis volúmenes) el texto aparece siempre acompañado de ilustraciones, sean dibujos realizados por autores prestigiosos del momento, sean fotograbados obtenidos a partir de fotografías. La colección consta de cincuenta y seis tomos, de los cuales cuarenta y uno son novelas cortas y cuentos (Quesada Novás, 2014: 560).

6 «La Biblioteca Mignon», *El Adelanto*, 1900.

nos lo prueba la crónica que Pedro Sánchez (José María Quintanilla) dedica a la publicación de la novela de Pereda *Al primer vuelo*, en la que indica que el novelista montañés se comprometió con la casa editorial de Heinrich a entregarles una «novela corta» (1891: 1).

No es fácil encontrar una definición de novela corta en las páginas de la prensa decimonónica. Sí encontramos, en cambio, muchas comparaciones con la novela «larga» o «grande» y no menos comparaciones con los cuentos. Cuando en 1881 Pedro Antonio de Alarcón publica sus relatos, agrupados en tres tomos, con el título general de *Novelas cortas*, el reseñista de la *Revista Hispanoamericana* califica a las novelas cortas como «esas breves y preciosas narraciones de un hecho, de un drama íntimo, de una tradición o de una costumbre».[7] Según este crítico, Alarcón tiene en sus novelas cortas su mayor gloria como escritor, mientras que como cultivador de la novela extensa es más bien un escritor fracasado, puesto que no ha conseguido narraciones de calidad en el ámbito de «la novela larga, [...] la verdadera novela, [...] esa narración dramática de la vida de un personaje, [...] esa composición de sucesos, fecunda en múltiples episodios, que constituye un extenso y trascendental relato».[8]

Entiende, por tanto, el anónimo reseñista que la novela larga es «la verdadera novela» y que por lo tanto la novela corta es un género diferente. Y que mientras en la novela corta lo fundamental es la concentración del asunto (un hecho, un drama) y su relación con lo popular (una tradición, una costumbre), la novela (no le pongo ahora adjetivos ya que el crítico que vengo citando la califica de «verdadera novela») se caracteriza por la composición, por la multiplicidad de episodios, por el dramatismo de la acción y por la trascendentalidad del relato (trascendentalidad que no queda claro en el artículo si alude a un elemento moral, cosa que tiene su importancia pues las características anteriores parecen remitir a novelas folletinescas).

La idea de la diferenciación entre los dos géneros, novela corta y novela, que aparece en este artículo de 1881, se repite en múltiples ocasiones en los comentarios y reseñas que aparecen en la prensa de estas dos décadas. Es el caso por ejemplo de Mariano de Cavia, que en 1892, a propósito de

7 «*Novelas cortas* por Don Pedro Antonio de Alarcón», *Revista Hispanoamericana*, 1881.
8 *Loc. cit.*

la colección de relatos que Jacinto Octavio Picón había publicado con el título de *Novelitas*, afirma que «No todas son *Novelitas* si es que Picón las denomina así en el sentido que los franceses dicen *nouvelle* para distinguir este género del *roman*, novela grande. Opino con Clarín que aquí hace falta esa separación entre la novela y la novelita, y por consecuencia, que el nombre del último libro de Picón "debe quedar"» (1892: 2). «Novelita» o «novela corta» son, evidentemente, dos marbetes diferentes para el mismo género, que no llegó a adquirir en nuestra lengua un nombre específico en esos años del siglo XIX aunque, como estamos viendo, fue un género que se cultivó con asiduidad.

Luis Alfonso, un relevante crítico (y autor además de novelas cortas) se lamenta de la falta de ese nombre en la nomenclatura de los géneros literarios que en ese momento se utilizaba en España: «al intentar esta clasificación, echo muy de menos las dos distintas palabras que en francés, en alemán y en italiano determinan dos distintas especies de novelas: la novela larga y la novela corta; la que por su desarrollo y magnitud exige uno o más volúmenes, y la que apenas forma un tomito y no pasa, por lo común, de algunas páginas; la que se llama *román* en lengua francesa y germánica, y *romanzo* en lengua italiana, y la que se denomina respectivamente *nouvelle, novelle* y *novella*» (1882: 601). Y en el mismo sentido, ahora en el ámbito de la literatura catalana, se manifiesta Ramon D. Péres al analizar *L'Escanya-pobres* de Narcis Oller.

> Perqué aixo es *L'Escanya-pobres*, estudi d'una passio, com ha titulat molt be son autor al publicarlo derrerament en volum apart. No es una novela en lo sentit que aquí se sol dar á la paraula, en lo sentit que traduheix la francesa *román;* es, com se diu á la altra banda deis Pirineus, una *nouvelle*, una *novela corta* ó *novela pequeña*, com ha dit algú entre les castelláns. Per aixó es que, á mon parer, lo lloch de *L'Escanya-pobres* no es un volum sol, exclusiu, sino únicament part d'un en que hi figuri alguna altre petita novela per l'estil. De tal manera, lo públich hauria llegit *L'Escanya-pobres* sense cercar en ell una novela formal, y, no hi ha dupte, el autor hauria sortit guanyantne, perqué si com á novela, en lo sentit del *román* francés, es poch, com á *noüvelle* es mólt, está feta de ma mestre y demostra que qui la ha escrita es un deis deixebles notables de la escola naturalista (Peres: 1884, 570).

El género existía y se practicaba y los críticos lamentaban la ausencia de una nomenclatura específica. Y al mismo tiempo establecían que la novela corta si no era novela larga, tampoco era cuento. Así lo decía en 1900 una crítica, firmada por Clak, sobre el concurso de cuentos que ese año convocó

el periódico *El Liberal*, concurso en el que José Nogales, con «Las tres cosas del tío Juan» (cuento moral y tradicional), quedó primero y Emilia Pardo Bazán, con «La Chucha», obtuvo el segundo puesto: «El cuento, naturalmente, es género especial, que se aproxima, sin confundirse, al de la novela. No estoy conforme con los que afirman, irreflexivamente á mi juicio, que es difícil determinar la línea que le separa de la novela corta» (Clak 1900).

Cuento, por un lado, con sus características. Novela corta, por otro, con sus propios elementos diferenciadores. Es una opinión en la que se sitúa también Rafael Altamira cuando habla del cuento español y menciona a los principales autores de ese género: «Fernanflor, el más ameno, intencionado y feliz de nuestros cuentistas actuales (aunque algo uniforme y ligero en el tono, resultado de su teoría del arte); [...] Palacio Valdés, satírico unas veces y sentimental de buena cepa otras, y [...] Clarín que, sin embargo, *tuerce siempre hacia la novela corta (nouvelle)*» (Altamira, 1892; la cursiva es mía). No es extraño, por lo tanto, que tanto Mariano de Cavia, en la reseña a *Novelitas* de Picón que antes he mencionado, como Leopoldo Pedreira Taibo, que en las páginas de *La Unión Católica* dedica una recensión a los *Cuentos escogidos* que Emilia Pardo Bazán publicó en 1891, se detengan a diferenciar cuáles de las narraciones que en esos volúmenes aparecen son cuentos y cuáles son novelas cortas. Pedreira, por ejemplo, a la vista de la obra estima que «en general, falta á las producciones que estamos examinando la candorosa malicia y la sencillez ingeniosa de Alarcón, Trueba y Fernán Caballero. Alguna de ellas, *Bucólica*, debe ser considerada como una novela corta, por el aparatoso análisis psicológico que muestra, impropio del carácter de acción sencilla y externa, y de la índole popular que tiene el cuento en todos los países» (Pedreira Taibo, 1981: 3). Y abunda en las características de *Bucólica* que hacen que la considere como novela:

> *Bucólica* merece especial estudio por haber sido objeto, por parte de su autora, de especial mimo en la factura y por ser la más extensa de todas las de la colección: los detalles de este cuento son una filigrana; los personajes producen la impresión de lo real que nos causan las creaciones de Manzoni y de Cervantes. En realidad, *Bucólica es una novela corta* que tiene más de satírica que de ejemplar. Está escrita en forma de cartas, manera de exposición que maneja magistralmente doña Emilia y es tan digno de admiración el paisaje en que la autora hace mover las figuras de esta novela como las figuras mismas: el lugar de Fontela, la feria y la fonda do Gebre, el magosto y la casa solariega están descritas de un modo tan vivo y animado y con tan sobria riqueza de detalles, que nos producen el efecto de objetos por nosotros largo tiempo conocidos.

> El tipo del señorito de aldea, digno *pendant* de aquellas otras señoritas afectadas y tiesas que constituyen la aristocracia de Montes de Cebre; el retrato del cura y el del notario, y sobre todo la fresca y natural descripción de Maripepiña y la pensada, verdadera y simpática figura del protagonista, bastarían para crear una reputación, si la autora de *Bucólica* no la tuviese ya tan alta y tan sólida. En *esta novela* todos los caracteres son verdaderos, todas las situaciones justificadas y todos los detalles exactos (Pedreira Taibo, 1981: 3; las cursivas son mías).

No cabe duda, para todos estos comentaristas que venimos comentando, de que la novela corta es un género diferente de la novela y del cuento. Género, eso sí, menos importante y meritorio que el de la novela extensa, hasta el punto de que es frecuente el elogio (más o menos envenenado) según el cual una buena novela corta hubiera podido ser una buena novela larga y, por lo tanto, una obra de arte más digna de mérito. Es lo que dice Mariano de Cavia a propósito de *La Prudente*, una de las *Novelitas* de Jacinto Octavio Picón, «cuya protagonista merecía tal vez cuadro más amplio en que moverse y mayor coro de figuras en torno de la soltera rica para quien es continuo torcedor la duda de "si la quieren por su dinero"...» (Cavia 1892). O lo que indica el anónimo reseñista de *La Correspondencia de España*, que juzga así la colección de *Novelas cortas* que suponía la opera prima de Juan Guillén Sotelo: «*Luis Villanueva* es un cuadro que, dándole más amplitud, sería una excelente novela grande, como ahora es una hermosa novela corta».[9]

Con lo que, paralelamente, una de las peores críticas que se le puede hacer a una novela extensa es que su asunto no da apenas sino para una novela corta, como indica, con bastante malevolencia, un crítico que firma como E. B. C. y que en las páginas de *El Liberal* de Menorca hace una crítica bastante acerba a *L'Inmortel* de Alphonse Daudet: «El asunto, como se ve, no ofrece ni trascendencia ni interés sumo. Es más bien un episodio para escribir una novela corta de esas que hoy están en boga que un volumen de 400 páginas» (1888: 1-2).[10]

Caso aparte, que no deja de llamar la atención, es el paralelismo que a veces encontramos entre teatro y novela corta, probablemente por la idea

---

9 «Crítica a *Novelas cortas* de Juan Guillén Sotelo», *La Correspondencia de España*, 1899.

10 Al pie del artículo, entre paréntesis, se indica: «Tomado de *La Publicidad*».

de que la novela corta, al tener según muchos críticos una acción más nuclear, centrada en un tema, y menos proclive a tramas paralelas, se encuentra más próxima a la concentración de la acción dramática que la novela más extensa. Eso ocurre, por ejemplo, en la crítica que *El liberal* de Pamplona dedica a *La loca de la casa* de Galdós: «es una novela corta en cuanto carece de lo que pudiéramos llamar efectivismo teatral» (Ese, 1893: 2-3). En la misma dirección de relación entre ambos géneros, trufada de cierto desprecio a la novela corta, por extraliteraria y popular, podemos anotar la anónima crítica a una opereta, *Miss Helyet*, aparecida en la *Crónica meridional:* «No es *Miss Helyet* una obra de gran argumento, pues el asunto que en ella se desarrolla es suficiente para llenar un cuentecillo o novela corta de esas que se publican en las modernas bibliotecas populares».[11]

Las páginas de los periódicos de las dos últimas décadas dan testimonio de la presencia de un género literario cuyo cultivo ha adquirido la suficiente importancia para ser objeto de reseñas y para suscitar reflexiones entre críticos y autores. La novela corta todavía vive en esos momentos una cierta minoría de edad, en tanto en cuanto es casi unánimemente considerada como una manifestación menor del género narrativo, una especie de pariente pobre de la novela extensa, a la que algunos llaman «novela verdadera» y otros «novela formal». Pero aún así su presencia reclama un nombre, una caracterización y una tipología que los más de los analistas encuentran en la antinomia *roman-nouvelle*. Novela corta, novelita o novela pequeña (*petita novela* en catalán) son algunas de las propuestas que autores y críticos ponen sobre la mesa, estableciendo por primera vez un debate sobre el género que está muy lejos de haberse cerrado.

Bibliografía

Alfonso, Luis (1882), «Estudios Literarios. *La Pródiga*. Novela de Don Pedro Antonio de Alarcón», *Revista Hispanoamericana*, 601.

Alles, Juan (1890), «El año literario», *El bien público*, 10 de febrero.

Altamira, Rafael (1892), «Revista Literaria», *La España Regional*, Barcelona, pp. 62-67.

Cavia, Mariano de (1892), «La vida literaria. Crítica a *Novelitas* de Jacinto Octavio Picón», *El Liberal* (Madrid), 31 de agosto, p. 2.

11 «Miss Helyet», *Crónica meridional*, 1894.

«Certamen regional», *El Diario de Murcia*, 3 de enero de 1898, p. 1.

«Círculo literario», *Crónica meridional*, Almería, 22 de agosto de 1893, p. 3.

Clak (1900), «Sátiras», *La saeta*, 8 de febrero, pp. 12-13.

«Crítica a *Novelas cortas* de Juan Guillén Sotelo», *La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1899, p. 1.

E. B. C. (1888), «Crítica a *L'Inmortel* de Daudet», *El Liberal*, Menorca, 13 de agosto, pp. 1-2.

Ese (1893), «Teatro», *El liberal navarro*, 15 de mayo de 1893, pp. 2-3.

«La Biblioteca Mignon», *El Adelanto*, Salamanca, 7 de mayo de 1900, pp. 2-3.

«Lorca, *El Diario de Murcia*, 15 de noviembre de 1896, p. 2.

«Miss Helyet», *Crónica meridional*, Almería, 21 de enero de 1894, p. 2.

«*Novelas cortas* por Don Pedro Antonio de Alarcón», *Revista Hispanoamericana*, 1881, páginas 669-670.

Pedreira Taibo, Leopoldo (1891), «Crítica a *Cuentos escogidos* de Emilia Pardo Bazán», *La Unión Católica*, 21 de diciembre, p. 3.

Peres, Ramon D. (1884), «Los Jochs Florals de 1884», *L'Avenç*, p. 570.

Quesada Novás, A. (2014), «*Las dos cajas* de Clarín en la Biblioteca Mignon», *Rilce*, 30, 2, pp. 559-579.

Sánchez, Pedro (José María Quintanilla) (1891), «El último libro de Pereda», *El Atlántico*, 10 de mayo, p. 1

Villegas, Francisco Fernández (1892), «Impresiones literarias. Crítica a *Cuentos de Marineda* de Emilia Pardo Bazán», *La España Moderna*, junio, p. 190.

VI.
UNA INCURSIÓN DE PEREDA EN LA NOVELA CORTA[1]

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

En este trabajo se abordará el análisis de tres narraciones cortas que publicó como volumen el escritor realista José María de Pereda (1833-1906) con el nombre de *Bocetos al temple* en el año 1876. Las reflexiones del propio novelista sobre estas obras, la recepción que la crítica hizo de ellas y el propio proceso de publicación pueden servirnos para aportar algunas luces en el siempre oscuro panorama del concepto de novela corta y para reflexionar sobre cómo se entendió este subgénero narrativo en el siglo XIX.

En el taller literario de José María de Pereda se tejieron, en los primeros años de su andadura como escritor, fallidas obras dramáticas, posteriormente recopiladas por su autor en el volumen *Ensayos dramáticos* (1869), así como multitud de artículos de prensa en periódicos políticos, redactados y publicados en la década de los años sesenta del siglo XIX, en los que el autor defendía la ideología conservadora y los postulados del carlismo (García Castañeda, 2000 y 2004; Gutiérrez Sebastián, 2012 y 2013). A mediados de esa década, en 1864, Pereda publicaba su primer libro de artículos de costumbres, *Escenas montañesas*, en el que compiló artículos aparecidos con anterioridad en la prensa santanderina, y unos años más tarde, en 1871, salió a la luz la obra *Tipos y paisajes*, colección también de artícu-

1 Este trabajo se ha desarrollado dentro del proyecto de investigación Genus Novel del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España (FFI2017-82.662-P).

los costumbristas publicados previamente en *Revista de España* (García Castañeda, 1989: IX-LII).

Por tanto, las primeras producciones del autor cántabro tuvieron como medio de difusión la prensa periódica y es lógico que, una vez que Pereda había conseguido publicar sus textos en un periódico madrileño, quisiera seguir el mismo planteamiento en la edición de sus narraciones, primero en la prensa, a poder ser de la corte, y después en un volumen constituyendo un libro. Respecto a las tres novelitas que nos ocupan, su carácter de «colección» está presente en el juicio de uno de los lectores más atentos de las obras de Pereda, Benito Pérez Galdós, que en su reseña al libro aparecida en el periódico *La Época* indica su mayor interés por *Los hombres de pro*, que le gusta mucho más que las otras dos novelas y de la que dice que: «ocupa el segundo lugar en la colección» (Pérez Galdós, 1877a: 1).

Dos de estas tres obras se publicaron anteriormente en la prensa. La primera, *La mujer del César*, vio la luz en la *Revista de España* entre noviembre y diciembre de 1870 (tomo XVII, número 65, 10 de noviembre de 1870, pp.18-39; número 66, pp. 180-199 y número 68, 25 de diciembre de 1870, pp. 556-597); la segunda, *Los hombres de pro*, conoció tres ediciones en vida de Pereda. La primera apareció en el folletín de *La Reconquista* a partir de marzo de 1872, la segunda es la recogida en el volumen de *Bocetos al temple* en 1876 y la tercera, la que se publica en las *Obras completas* de Pereda, tomo I, con prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo, en 1888. El tercero de esos relatos, *Oros son triunfos*, apareció directamente en el libro en el que Pereda recopiló las otras dos, como acabo de indicar, en el año 1876. En carta de Menéndez Pelayo a Gumersindo Laverde escribe don Marcelino: «Pereda está escribiendo, gracias a mis instancias, el tercero y último de sus *Bocetos al temple* que publicará inmediatamente» (Menéndez Pelayo: volumen I, carta 274). Fue, por tanto, una obra que se incluyó en el volumen para completar el material y que tomase cuerpo de libro, y su contenido y asunto resultó de la reformulación de una obra teatral de Pereda titulada *Tanto tienes, tanto vales*. El propio Pereda, en carta del 27 de mayo de 1876 a Gumersindo Laverde, escribía:

> Si alguna vez se ven impresos los *Bocetos* dichosos, ya comenzados tiempo ha, encontrará V. en el último de ellos algo y aún *algos* de *Tanto tienes tanto vales*. El D. Romualdo del Boceto es un hombre de tremenda historia, y cuando el primo llega se ha consumado el matrimonio. Cabía muy bien una segunda parte, y de ella hablé a Marcelino en Santander

> cuando me excitó a *escribir una novela* (¡como quien no dice nada!); pero sea mi costumbre de dar poca estensión (*sic*) a mis lienzos, o sea, y es lo más probable, que en mi cabeza no caben anchos horizontes, lo cierto es que aun para este asunto no veo *movimiento* que se preste a un largo y variado desarrollo (Clarke, 1991: 217).

El hecho de que Pereda concibiera dos de estas obras para la prensa y que cuando las publica en formato libro tuviera que hacer una compilación añadiendo otra hace pensar que no debía de ser habitual ni rentable en los años setenta del siglo XIX publicar lo que hoy llamamos novela corta y que estos condicionantes editoriales gravitaban sobre la propia concepción del subgénero narrativo. No es esta una afirmación categórica, pero sí una duda razonable que expone también Manuel Martínez Arnaldos, aunque en este caso refiriéndose a las colecciones de novela corta de principios del siglo XX:

> Pero no tratamos de afirmar taxativamente que el contenido del género novela corta dependa del marco en el que se desarrolla, sino que entre ambos se da una relación lo suficientemente estable en la reiteración formal y estructural del género y la similitud de los marcos que lo engloban (Martínez Arnaldos, 1996: 58).

La variedad de las denominaciones de este tipo de relatos, unas veces llamados novelas cortas, designados en otras ocasiones como cuentos y llamados en otros momentos novelitas, no se aplica únicamente al caso de Pereda, sino que, como señala Martínez Arnaldos, sucede con los relatos de cierta extensión de Clarín.

Por otro lado, podría contradecir la afirmación de que Pereda tuvo que unir estas tres obras para publicarlas el hecho de que el novelista concibiera sus obras como una serie. Sabemos por la correspondencia entre Pereda y Galdós que el novelista cántabro había perfilado sus bocetos como tal, pues cuando escribe a don Benito para quejarse de que Alvareda, el director de *Revista de España*, no le ha respondido a su solicitud de publicar la segunda de estas obras indica:

> Hace muchos días escribí a Alvareda diciéndole que estaba concluyendo un 2º *Boceto* que podría dar para cuatro o cinco números de la *Revista;* pero que, conociendo los humos políticos de esta, debía advertirle que en el tal *Boceto*, en su segunda mitad, se atacaba, o se maltrata, al sufragio universal y al Parlamento, lo cual podía no convenir a la *Revista* (Ortega, 1964: 39).

En efecto, la carga ideológica de la «novelita» a la que se alude fue la causa de que no se publicara en esa revista, sino en el folletín de *La Reconquista,* publicación de signo político carlista.[2]

Se presenta, por tanto, un primer interrogante a la hora de reflexionar sobre si estas narraciones son o no novelas cortas, y esa duda es de carácter peritextual, editorial. La pregunta es si el modo de publicación, la edición en prensa y no inicialmente en formato de libro, condiciona la escritura y la recepción de la novela corta en los relatos escritos en los años setenta del siglo XIX, como sucede en las primeras décadas del XX con este subgénero.

Asimismo, entendiendo que en Pereda se produce una evolución desde su tarea como escritor costumbrista a su condición de novelista y, apoyándome en las palabras de algunos investigadores y en el propio dictamen del narrador de Polanco, considero que estas llamadas «novelitas» fueron concebidas y leídas como narraciones de transición entre los artículos costumbristas y las novelas, pues tras la publicación del libro con las tres obritas narrativas saldrá a la luz su primera novela de cierta extensión, *El buey suelto* (1878). El carácter transitorio del cuento a la novela que tienen estos relatos lo indica Marcelino Menéndez Pelayo en la reseña de esta obra en el periódico *La Tertulia:*

> así como pasó el Sr. Pereda del breve cuadro de costumbres a la novela corta, ascienda de esta a la novela larga, y la haga suya por derecho de conquista, seguro de que no han de flaquearle las fuerzas ni desfallecerle el ánimo para tamaña empresa. Los *Bocetos al temple* son tres novelas tan breves en volumen como ricas en literarios primores (Menéndez Pelayo, 1876: 123).

Aceptando esta afirmación, el carácter transitorio de las novelitas hacia la gran novela, podemos preguntarnos también si el Pereda escritor políticamente combativo y ceñudo moralista que en estos relatos arremetía contra lo que consideraba algunos graves problemas sociales, morales y políticos de su momento no podría haber escogido este formato de novela corta teniendo presente el modelo cervantino de las *Novelas ejemplares* y conociendo también la tradición didáctica del género de la novela corta,

2 Pese a mis pesquisas en diversos archivos y hemerotecas, no he localizado el ejemplar de esta revista en el que apareció el relato al que me refiero y el dato se da por cierto, pues así lo indica Pereda en sus cartas a Gumersindo Laverde y lo reiteran Montesinos y González Herrán en sus monografías sobre el novelista cántabro.

emparentada con el *exemplum* medieval, un aspecto que estudió Walter Pabst en su conocida monografía sobre la novela corta:

> Las novelas cortas sobre las que recibimos las primeras noticias por vía teórico-literaria fueron fruto y obra del deseo de envolver en forma más amena y placentera la enseñanza que contenían, y a la que servía a la sazón toda la creación literaria (Pabst, 1972: 64).

Este intento de mezclar enseñanza y amenidad, siguiendo el modelo de prosa cervantina que tanto admiró Pereda (García Castañeda, 2005) hace que podamos aplicar el marbete de «novela ejemplar» a esos textos, más complejos que los artículos de costumbres y menos que una novela. La finalidad de estos relatos es eminentemente moralizante, pues al publicarlos su autor pretendía salir a la palestra literaria a combatir la inmoralidad de las mujeres de la alta sociedad o las sospechas que podrían recaer sobre ellas cuando no mostraban el comportamiento adecuado, asunto que presenta en *La mujer del César;* a denunciar la corrupción política y su descreimiento en el sistema parlamentario, en *Los hombres de pro,* novela en la que el tabernero Simón Cerojo llega a ser un ilustre diputado, o a hacer una crítica a los indianos y a su desmedido afán de ascenso social, en la tercera de las novelitas, *Oros son triunfos.* Con la mera enunciación de los asuntos de las novelas cortas incluidas en el volumen que acabo de hacer en el párrafo precedente podemos darnos cuenta de que José María de Pereda pretendía con su escritura alertar sobre algunos de los que él consideraba males de la sociedad de su época. En la primera de estas novelas breves, *La mujer del César,* las consideraciones y prevenciones morales se refieren esencialmente al culto a las apariencias y al buen parecer que debe presidir todas las actuaciones de las mujeres que quieran ser y parecer honradas, dentro del modelo femenino del ángel del hogar. Asimismo, se alude en el relato a los principales problemas asociados a las malas costumbres de las mujeres burguesas: el culto a la ostentación y el excesivo lujo y la supuesta debilidad moral femenina, aspectos que ejemplifica Isabel, la protagonista de este relato, como representante de la mujer burguesa que, contaminada por el ambiente, el «lodazal» madrileño, la «ciénaga» de la moralidad, abandona las buenas costumbres (Gutiérrez Sebastián, 1998 y 2012). Este asunto será reiterado en varios relatos de Pereda y especialmente en su novela *La Montálvez* (1888).

En lo referente a la segunda de las novelas breves, *Los hombres de pro,* el tema político se convierte en el punto sobre el que el novelista pretende

ejercer también su labor moralizante. La crítica al caciquismo y al funcionamiento de los partidos políticos, asuntos que ya habían sido esbozados en algunos artículos de costumbres anteriores de este autor, cobran verdadero interés en este texto a través de la caricaturización de las figuras de los caciques, concretamente en el retrato de don Celso Lépero, el agente que acompaña a Simón en su campaña electoral por el distrito. En este personaje se resumen algunos rasgos del arquetipo de cacique que perfilará Pereda con mayor nitidez en novelas como *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), entre los que se destacan los métodos que empleaba el personaje para conseguir votos, como la adulación o la venta de favores y su juego sucio a través de un verbo fluido, sutil y engañoso. En una lectura superficial pudiera llamar la atención que un escritor de ideología ultraconservadora como Pereda llegase a caricaturizar con tal saña a los caciques aldeanos, pero todo ello tiene una explicación ideológica, puesto que tras la revolución de 1868 los pequeños núcleos rurales fueron sometidos al poder de unos nuevos caciques enriquecidos en muchos casos con bienes procedentes de la desamortización y generalmente de ideología liberal, caciques que intentaron volver al pueblo contra sus antiguos señores, los hidalgos idealizados por Pereda, que iban agotando sus cada vez más débiles recursos económicos (Le Bouill, 1985: 65).

Asimismo, otro de los asuntos que el Pereda moralista pretende poner de relieve en *Los hombres de pro* es el deficiente funcionamiento de los partidos políticos de la España decimonónica, con una ácida censura del comportamiento de los políticos en las Cortes. A través de los ojos atónitos de Simón, el protagonista de la obra, un arribista, el lector puede leer un retrato de la corrupción de los ministros y subsecretarios del partido político que gobierna y, además, una imagen distorsionada del Congreso de los Diputados, con un primer plano de las acaloradas discusiones de los políticos: «Y los gritos y las amenazas, y el estruendo de doscientas voces y de dos mil porrazos llenaban el *Santuario de las leyes,* y hasta las figuras pintadas en el techo parecían temblar y querer despegarse del lienzo para romperse el cráneo contra los mármoles del hemiciclo» (Pereda, 1990: 235).

En el tercero de los *Bocetos, Oros son triunfos,* el novelista arremete contra una de las figuras que se reiterará en su narrativa: la del indiano, emigrante a las Américas que regresa a su tierra las más de las veces sin fortuna o con unos caudales más escasos de los que aparenta, que pretende

lograr un ventajoso matrimonio y en el que se ejemplifica también el mal social de las apariencias engañosas y la crítica a la emigración, un tema siempre presente en la narrativa de Pereda.

No podemos olvidar tampoco el debate sobre la inmoralidad del género de la novela y sobre la influencia que los moralistas consideraban que estaba ejerciendo sobre la mujer. Ante este problema se proponían dos posturas: por un lado, se consideraba que los lectores menos formados, y fundamentalmente las mujeres, no debían leer novelas, pero también se presentaba como alternativa la creación de relatos aptos para adoctrinar a los lectores y a las mujeres. Este debate llevaba décadas tratándose y en 1860 el *Discurso de ingreso en la RAE* de Cándido Nocedal insiste en la inmoralidad de las novelas y en el peligro de sus contenidos:

> las novelas, como todos los demás géneros de literatura, van hoy fuera de su carril, porque se proponen indignamente atacar la organización social, y tender el vuelo por los nebulosos espacios de la ciencia política para destruir el principio de autoridad (Nocedal, 1860: 386).

Este ambiente político, social y cultural es el caldo de cultivo de la novela de tesis y, si unimos estas dos ideas, el deseo de adoctrinamiento que manifestaba un amplio sector de escritores neocatólicos, como era el caso de Pereda, y la tradición de la novela corta como *exemplum* didáctico-moral, podemos entender que estos bocetos eran precisamente ejemplos de casos que no debían seguirse, con los que ponía en solfa el novelista algunos de los problemas morales que él vivía como preocupantes. El papel activo de la Iglesia católica en ese adoctrinamiento es fundamental, como agente potenciador de una literatura recreativa y edificante en la que el cuento ejercía un papel esencial, pero en la que intervenía también la novela corta, como ha señalado Hibbs en un trabajo de 2019 en el que estudia algunas colecciones de relatos de autores muy afines ideológicamente a Pereda, entre los que cabe destacar a Polo y Peyrolón, Antonio de Trueba o el propio padre Coloma (Hibbs, 2019: 133-148). Unos años más tarde, al inicio del siglo xx, en la *Biblioteca Patria de Obras Premiadas*, una empresa editorial auspiciada por la Iglesia y con la aportación económica de la aristocracia más católica, se llevó a sus máximas consecuencias este adoctrinamiento a través de la novela corta. Esta colección estaba constituida por una serie de obras literarias, muchas de ellas novelas cortas, que se publicaban mensualmente y en las que se presentaban personajes propuestos como

modelos de comportamiento al servicio del principal objetivo de las obras, realizar una labor de restauración moral y castiza de la literatura española (Fernández González y Gutiérrez Sebastián, 2015).

El propio Marcelino Menéndez Pelayo, en la misma línea ideológica que su amigo y admirado Pereda, señalaba que este era un novelista de intención profunda que trataba de poner remedio a los males de la sociedad de su tiempo (Menéndez Pelayo, 1876: 123).

Otro elemento para la reflexión del género de novela corta en Pereda tiene que ver con la propia naturaleza de estas obras. Antonio de Valbuena, el 20 de agosto de 1878 en *El siglo futuro*, haciendo una reseña de *El buey suelto*, la siguiente novela del autor tras los *Bocetos*, reseña que titula «Un libro nuevo», indica que Pereda es un cultivador de la novela de costumbres y compara su producción con la de Fernán Caballero, señalando que estas novelas son una transición hacia lo que Pereda podrá llegar a escribir:

> Otro escritor se ha dado modernamente a conocer con grande apritud para la novela de costumbres, D. José m. de Pereda. Sus *Bocetos al temple, Los hombres de pró* (*sic*) *y La Mujer del César* (*sic*), en donde compite con Fernán Caballero en muchas cosas, sobrepujándole en otras, como en corrección y gusto, dan á entender lo que será si llega a cultivar la novela en grande escala (Valbuena, 1878: 1).

Estas palabras y otras de semejante jaez esgrimidas por la crítica hacen pensar asimismo sobre el término *boceto*, al que hasta ahora se había dado un sentido costumbrista, entendiendo que aludía al trazo rápido y de pocas pinceladas con el que el escritor pintaba un cuadro o recreaba un tipo, pero planteo en este momento como reflexión si Pereda, al usar en el título la palabra *boceto*, no está aludiendo a la primera acepción del término que aparece en el DRAE: «Proyecto o apunte general previo a la ejecución de una obra artística», una prueba para que el propio novelista, inseguro, primerizo, de carácter quisquilloso y un poco neurótico, probara sus dores para enfrentarse a trabajos de más largo alcance que los artículos costumbristas, empresa a la que, como hemos indicado, le animaba Menéndez Pelayo.

Por tanto, esos «bocetos» serían proyectos o apuntes previos a sus grandes novelas y, en efecto, cada uno de los temas y caracteres en ellos presentados tuvo su correlato extenso en algunas de las novelas largas del escritor. Así, la mujer de la alta sociedad inmoral y casquivana protagoniza *La mujer del César* y muchos años más tarde es el eje de la fallida y contro-

vertida novela *La Montálvez* (1888). La sátira política de *Los hombres de pro* o del hombre que busca fortuna en el ámbito político fuera de su lugar y regresa, desengañado, al terruño natal está presente en *Pedro Sánchez* (1883), y la sátira despiadada del indiano del último de estos tres bocetos se convierte en novela en *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879). Por tanto, el asunto y personajes de estos tres bocetos, ensayos de novelas o protonovelas serían materiales narrativos que, con las debidas transformaciones, se convertirían, años más tarde, en novelas extensas.

Es evidente que la crítica contemporánea manifiesta un cierto desconcierto cuando califica estos textos de Pereda, al glosar su publicación en formato libro en 1876. Así, Francisco de Asís Pacheco, en *El Imparcial*, señala:

> Conocíase ya ventajosamente al Sr. Pereda como autor de novelas de costumbres por dos obras, hace algún tiempo publicadas: *Escenas montañesas* y *Tipos y paisajes*. A este mismo género, aún cuando tengan un carácter más general que esas, corresponden las tres reunidas bajo el gráfico título de *Bocetos al temple*. La acción desenvuelta en las novelas del señor Pereda ofrece en ocasiones extraordinario interés: pero su lenguaje es correcto, su gracejo de buen gusto, bellos los sentimientos que refleja, y notable el espíritu observador que inspira sus descripciones. *La mujer del César*, la primera de las tres novelas comprendidas en ese volumen, tiene un atractivo más, sentido altamente moralizador (Asís Pacheco, 1876: 2).

Si leemos esta reseña con nuestra concepción teórico-literaria actual de los géneros, podríamos pensar que su autor no distingue entre artículo de costumbres y narración novelesca, pues agrupa toda la obra de Pereda bajo el marbete de novela de costumbres. La extensa crítica que destina a este libro Benito Pérez Galdós en el periódico *El Imparcial* incide en algunos aspectos interesantes para el problema que aquí nos atañe. Además de alabar las otras producciones anteriores de Pereda, don Benito indica en esta reseña que

> en los *Bocetos al temple* se ha superado un tanto Pereda en la exclusiva pintura de costumbres a que con preferencia se dedicara hasta aquí. Agrandando sus obras, las ha dado mayor realce y presentando acciones más complejas y un plan más vasto, ha entrado de lleno en el terreno de la novela (Pérez Galdós, 1877).

Me detengo en este momento en dos de los elementos señalados por don Benito Pérez Galdós: la extensión de los relatos y la complejidad de la trama. Para él son estas dos características las que alejan a estos textos del costumbrismo y los acercan a la novela. A estos dos elementos añade Mar-

celino Menéndez Pelayo otros que hacen de estos relatos novelas y no cuadros costumbristas: «la individualidad y fuerza de los caracteres, el interés no pequeño de la acción, el sentido moral, purísimo y claro» (Menéndez Pelayo, 1876: 123).

Si nos detenemos en un somero análisis intrínseco de los tres bocetos encontramos que, en efecto, tienen mayor extensión que los artículos costumbristas anteriormente escritos por Pereda y que presentan división en capítulos. La primera de las novelas consta de catorce capítulos, en veinticuatro dispone el narrador la acción en *Los hombres de pro*, y en diecisiete o dieciocho en *Oros son triunfos*, según consultemos la edición de 1876 o la aparecida en 1888 en las *Obras completas* de Pereda, en la que suprimió un capítulo que no añadía nada nuevo al argumento, aunque sí justificaba la intención moral de la novelita.

Respecto al segundo elemento que apoyaría, según Galdós, el marbete de novela corta para estas narraciones, la complejidad de la trama, hemos de decir que en los tres casos se trata de tramas argumentales muy sencillas y enfocadas a una única acción en cada relato. Es cierto que aparecen muchos episodios en cada una de ellas y diferentes escenarios. En *La mujer del César* se pueden establecer localizaciones en Madrid, en varios ambientes cortesanos, la casa de la calle del Príncipe, diversas viviendas de la aristocracia madrileña y algunas calles de la capital. En *Los hombres de pro* se describen con detalle la aldea montañesa de Simón Cerojo, la villa a la que se muda la familia en la carrera de ascenso social que lleva a Simón de regentar una abacería de pueblo al sillón del Congreso, los diferentes lugares por los que tiene que hacer campaña como diputado y la corte madrileña, y estos escenarios son muy importantes para comprender la evolución del personaje protagonista del relato. Se trata de una doble función del espacio, servir como telón de fondo de la acción y ser un elemento simbólico que explica la psicología de los personajes (Gutiérrez Sebastián, 2002: 93). En cuanto al tercer relato, *Oros son triunfos*, nos encontramos con una novela corta desarrollada en una ciudad provinciana, trasunto literario de Santander y en la que el narrador sitúa a una burguesía ávida de ascender socialmente y sobre la que proyecta su mirada satírica (*ibidem:* 126).

Respecto a la individualidad y fuerza de los caracteres, quisiera destacar el desarrollo de cuatro de ellos de las diferentes novelas. En la primera, el mayorazgo Ramón, que representa los seculares valores del mundo al-

deano y se encarga de ayudar a su hermano y a su cuñada a cumplir con los cánones morales, personaje de raigambre costumbrista, pues es un aldeano recién llegado a la Corte, pero cuyo buen sentido ayuda a resolver el conflicto matrimonial y a limpiar el buen nombre de su cuñada.

En la segunda destaca poderosamente Simón Cerojo, el hombre ambicioso y romo, pueblerino con posibles que se forja una carrera política a base de dádivas y componendas y que termina desengañado y siendo el hazmerreír de la Corte. Es un personaje que sufre una evolución a lo largo del relato, aspecto este que puede ser determinante para considerar este texto una novela y no un cuento. Interesante y bien desarrollado está el carácter de su mujer, Juana de los Alubiones, mozona de aldea, zafia e ignorante, que al subir en la escala social manifiesta su incultura e incapacidad para desenvolverse en la buena sociedad de Madrid.

En la tercera de las novelas el protagonista, don Romualdo Esquilmo, es un indiano pintado con tintes negativos, cuyo único afán es contraer un matrimonio ventajoso a la vuelta a la ciudad provinciana. Es presentado como fatuo e incapaz y reaparecerá engrandecido y reencarnado como personaje en la novela *Don Gonzalo*.

Nos encontramos, en definitiva, con cuatro personajes protagonistas bien definidos y que experimentan evoluciones psicológicas y cambios, lo que aproxima a los textos en los que aparecen al género novela.

Finalmente, recapitulando las cuestiones anteriormente esbozadas, quiero incidir en la indefinición del concepto de novela corta en la crítica y los escritores del siglo XIX y recordar que solamente algunos como Emilia Pardo Bazán o Pedro Antonio de Alarcón utilizaron el nombre de novela corta para sus narraciones. En el caso de Alarcón estas fueron curiosamente divididas en «Cuentos amatorios», «Historietas nacionales» y «Narraciones inverosímiles». Los grandes narradores de la Restauración como Clarín, Valera o Pereda escribieron narraciones que no eran, por su extensión y caracteres, cuentos, y utilizaron diversos marbetes para catalogarlos: *bocetos, novelitas, cuentos extensos* o *narraciones*, una indefinición terminológica que venía a confirmar la indefinición de un subgénero que toma carta de naturaleza en nuestro país en las primeras décadas del siglo XX. Pero, si volvemos atrás en la historia literaria y revisamos la narrativa corta que no podemos calificar como cuento desde el siglo XVI, suele ser el afán morali-

zador una de las señas de identidad de muchas de las que hoy llamaríamos novelas cortas, y el caso de Pereda puede ser un buen ejemplo de que sus novelitas, estas a las que me acabo de referir en este trabajo, fueron, esencialmente, relatos escritos con fines moralizantes.

Para complicar más la enmarañada trama de la historia de la novela corta podemos presentar un nuevo interrogante. Si entendemos que en el siglo XIX hubo un amplio público de receptores de novelas largas publicadas por entregas en la prensa, es decir, de folletines, y que la decadencia de este tipo de obras se produce esencialmente a raíz de la Revolución de 1868, podemos plantear también que quizá existió un sector de lectores de prensa que leyeron un producto narrativo también por entregas, pero de mayor calidad y menor extensión que las novelas folletinescas, y que estos lectores pudieron ser los de las novelas cortas, por ejemplo, las de Pereda. Por tanto, y como hemos indicado, los paratextos son también importantes a la hora de trazar el rumbo y la poética de un subgénero en el que los autores españoles, como el propio novelista cántabro, pudieron tener como modelo la novela corta europea de su tiempo, como las obras de Daudet o las de algunos de los grandes narradores rusos.

Bibliografía

Asís Pacheco, Francisco de (1876), «Noticias bibliográficas» en *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 13 de noviembre, p. 2.

Clarke, Anthony H. (1991), «Cartas de Pereda a Laverde», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXVII, pp.157-270.

Fernández González, Alejandro, y Raquel Gutiérrez Sebastián (2015), «Sombras en la luz: la Biblioteca "Patria" y la educación de la mujer» en María Luisa Sotelo Vázquez *et al.*, *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 329-338.

García Castañeda, Salvador (1989), Introducción a José María Pereda, *Obras completas, tomo I: Escenas montañesas y Tipos y paisajes*, edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda, Santander: Editorial Tantín.

García Castañeda, Salvador (2000), «La primera empresa periodística de Pereda: *El Tío Cayetano* de 1858-1859», en *Homenaje a José María Martínez Cachero, Investigación y crítica*, II, Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 644-656.

García Castañeda, Salvador (2004), *Del periodismo al costumbrismo. La obra juvenil de Pereda (1854-1878)*, Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2004.

García Castañeda, Salvador (2005), "El cervantismo" de Pereda y la crítica esotérica del Quijote», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año LXXXI, 2005, pp. 119-173.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2002), «El costumbrismo en *Bocetos al temple*» en *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa de Pereda (1876-1882)*, Santander: UNED / Ayuntamiento de Santander.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2012), «El primer problema. Política en la narrativa de José María de Pereda», *Crítica hispánica*, 34 (1), pp.149-168.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2013), «Los "tribunos de la igualdad": la imagen de los liberales en los artículos periodísticos de Pereda», *Siglo Diecinueve: Literatura Hispánica*, 19, pp. 215-232.

Hibbs, Solange, (2019), «El cuento en la literatura edificante española del siglo xix», *Anales de Literatura Española*, 31, pp. 133-148.

Martínez Arnaldos, Manuel (1996), «Deslinde teórico de la novela corta» en *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 1, pp.47-66.

Menéndez Pelayo, Marcelino (firmado M. M. P.) (1876), «Sección Bibliográfica», *La Tertulia*, 2.º época, 15 de septiembre, pp.122-128.

Menéndez Pelayo, Marcelino, «Bibliografía. *Bocetos al temple*, por D. José María de Pereda», en *El Aviso*, Santander, 22 de agosto, pp. 4-6.

Ortega, Soledad (1964), *Cartas a Galdós*, Madrid: Revista de Occidente.

Pabst, Walter, (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos.

Pereda, José María de (1876), *Bocetos al temple*, Madrid: Imprenta de J. M. Pérez.

Pereda, José María de (1990), *Obras completas. Tomo III: Bocetos al temple*, edición de José Manuel González Herrán y Noël M. Valis, introducción y notas de Noël M. Valis, Santander: Tantín.

Pérez Galdós, Benito (1877a), «Sobre los *Bocetos al temple* de D. José María de Pereda», *La época*, 3 de abril, p. 1.

Pérez Galdós, Benito (1877b), «Sobre los *Bocetos al temple* de D. José M. de Pereda» en *Los Lunes de El Imparcial*, 1 de enero, p. 2.

Revuelta Sañudo, Manuel (1982), *Marcelino Menéndez Pelayo. Epistolario* (volumen i, junio 1868-marzo 1876), Madrid: Fundación Universitaria Española.

Valbuena, Antonio de (1878), «Un libro nuevo», *El Siglo futuro*, Madrid, 20 de agosto, p. 839.

Valbuena, Antonio de (1878), «Un libro nuevo», *La Ilustración Católica*, Madrid, 19 de mayo, pp. 167-168.

VII.
EMILIA PARDO BAZÁN, CRÍTICA LITERARIA: VARIANTES BREVES DE LA NOVELA

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Las investigaciones que se han dedicado a estudiar las creaciones literarias en prosa de Emilia Pardo Bazán se han centrado hasta la fecha en el estudio de la novela y de los cuentos. Estos han despertado especial atención por su dispersión[1] y por su modernidad, como ya señaló en su día Mariano Baquero Goyanes (1949). Contrasta con ello lo poco conocida que sigue la novela corta pardobazaniana, en particular en España, donde la crítica se ha dedicado fundamentalmente a analizar y a rescatar los otros géneros de tan polígrafa escritora.

Desde un punto de vista crítico, Emilia Pardo Bazán mostró interés por la novela breve desde temprano, ya que al estudiar la genealogía de la novela naturalista aparecía junto al cuento como variantes tradicionales de la misma en Europa. Si bien sus estudios críticos suelen simultanear el proceso de creación artística, en el caso de la novela corta existe un ligero desfase temporal, ya que sus primeras reflexiones aparecen con sus estudios sobre la novela naturalista en 1882, mientras que sus primeras novelas cortas datan de 1884.

---

1 Sobre todo, a partir de la última edición de las *Obras completas* de la escritora en la Fundación Castro, a cargo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán. A su cargo están también las compilaciones sobre novela corta de la escritora (Pardo Bazán 2002).

Su trayectoria como prosista breve empezó de manera temprana con las novelas cortas *Bucólica* (1884) y *La dama joven* (1885), a la vez que observaba, muy en escorzo, la presencia de estas modalidades novelescas al estudiar la genealogía de la novela como hija de la épica en España y en Francia en *La cuestión palpitante* (1893). Le siguieron tres novelas ejemplares en 1895: *El tres arcos de Cirilo, Un drama* y *Mujer;* las dos últimas salieron a la luz en *La España Moderna* por entregas y más tarde, en 1906, bajo el título de *Novelas ejemplares.* Coincide este periodo con la disminución de la novela larga entre la obra creativa de doña Emilia, pues entre 1906 y 1921, año de su óbito, solo dos títulos vieron la luz en este género: *La sirena negra* (1908) y *Dulce dueño* (1911), frente a los quince títulos de novelas ejemplares y cortas que publicó en esas fechas y la ingente cantidad de cuentos hoy localizados.

En la última etapa de su trayectoria, la novela corta vuelve a reaparecer a la luz de sus lecturas de autores contemporáneos de la literatura francesa, puesto que la *nouvelle* es un género tradicional que ella consideraba nacional y genuino en el país vecino. El interés fue más tardío que el que sintió por los cuentos y las leyendas. Sorprende, no obstante, que la composición de novela breve prácticamente acompañase a la escritora en gran parte de su trayectoria, entre 1884 y 1920.

Si la primera etapa de creación de novela corta obedece a su interés por restaurar la novela y sus variantes, en la segunda etapa, a partir de 1906, Pardo Bazán colaboró en el fenómeno editorial de las colecciones populares o de quiosco. Este, importado de Francia y animado en muchas ocasiones por democratizar la cultura como un fenómeno de cultura de masas, ponía al alcance de la mayoría producciones novelescas de un gran elenco de autores contemporáneos. Emilia Pardo Bazán colaboró en las colecciones de El Cuento Semanal, Los Contemporáneos, El Libro Popular y La Novela Corta, entre 1907 y 1920, con títulos como *Cada uno...*, *El áncora, Belcebú, Arrastrado, En las cavernas, Allende la verdad* o *La Pepona*, entre otros.

Los estudios que se han realizado sobre la prosa breve de la escritora gallega nos llegan desde el extranjero, en particular de los países anglosajones, con la tesis pionera de Eliza Guilkey (1970) y los estudios de Julia Biggane (1997 y 2000) y de Janet Pérez (1992 y 1995), aunque a estas dos últimas investigadoras también les interesó un acercamiento desde el

punto de vista feminista. Este hace las veces de fiel en la balanza o de criterio para clasificar el corpus de novela breve de la escritora en dos etapas. Por su parte, Darío Villanueva y José Manuel González Herrán (2002) ofrecen un breve pero sugerente acercamiento en el prólogo que abre el sexto volumen de la última colección de *Obras completas* (IX-XXIII). Si la producción de novelas breves de Emilia Pardo Bazán se conoce parcialmente, menos se sabe todavía de la mirada que ella vertió sobre la novela como forma breve, desde su propia perspectiva crítica. El presente trabajo es un primer acercamiento a las impresiones de lectura y juicios al respecto de la escritora.

1. Emilia Pardo Bazán, un método personal de crítica literaria

Desde los inicios de su carrera en el mundo de las letras y, en parte, por haber sido autodidacta, alejada al principio de los círculos de sociabilidad literaria, a Emilia Pardo Bazán le interesó la crítica literaria como nueva ciencia y como fuente de conocimientos para el desarrollo y perfeccionamiento de su propia producción literaria. Frente a las preceptivas y a las estéticas clásicas, doña Emilia apreciaba que, durante el siglo XIX, la crítica literaria hubiese dejado de ser una disciplina normativa, y que, gracias a las influencias del positivismo, hubiese adquirido «su verdadero puesto de ciencia de observación, suprimiendo sus enfadosos dogmatismos y su impertinente formulario» (Pardo Bazán, 1882). Frente a las valoraciones clásicas de tipo cualitativo, ajustadas a unos criterios preestablecidos, abstractos y arbitrarios que servían para indicar cómo «debieron ser en opinión del preceptista», lo que le interesaba a la crítica nueva, y a Emilia Pardo Bazán, era analizar «cómo ellos se manifestaron» (*La cuestión palpitante:* 324). En suma, los nuevos objetivos de la crítica de la época dejaron de ser «corregir y distribuir palmetazos», para servir de verdadero apoyo al conocimiento de las creaciones literarias, por concentrarse en «estudiar y tratar de comprender y explicar lo que existe» (*ibidem:* 324). Ese fue el camino que ella emprendió en unos dilatados años de estudio, que le llevaron siempre a estar atenta a la evolución de las tendencias artísticas y su examen siempre fue personal. Así, se convirtió en referencia crítica ineludible con *La cuestión palpitante,* una serie de artículos en el diario madrileño *La Época* en 1882 que después reunió en un volumen prologado por Clarín. Con ellos introdujo el naturalismo en

España y revisó la cuestión del realismo en la novela, género que intentó rehabilitar. Pardo Bazán adoptó para ello una perspectiva francesa, española e inglesa. Otras cuestiones estéticas y críticas, un tanto a caballo entre la crítica, la teoría y la historia de la literatura, fueron desfilando por sus ensayos,[2] muchos de ellos en su revista unipersonal y literaria *Nuevo Teatro Crítico* y en otros periódicos y revistas. Ella misma realizó pequeñas selecciones temáticas de sus colaboraciones en la prensa que fueron reimpresas en folletos y pequeños opúsculos, tales como *Lecciones de literatura* (1906) o *Retratos y apuntes literarios* (1908).

Desde un punto de vista metodológico, Emilia Pardo Bazán se definía como una heteróclita. Le atrajeron sobremanera las escuelas críticas de Francia, «su patria literaria de adopción» (González Herrán y Villanueva, 2002: xv): la de Taine por su cientificidad y la Brunetière —«el más afirmativo y sistemático de los críticos franceses actuales» (1906: 36)— por su método individual e impresionista; si bien orientó sus estudios rápidamente hacia la escuela la rusa —al descubrir los estudios de Melchior de Vogué sobre Pushkin, Dostoievski y Tolstói entre otros—, ya que los tres concedían singular importancia al autor, al artista y sus condiciones, ideas que más tarde se vieron confortadas por los estudios de Paul Bourget. Ella evitó, no obstante, caer en los excesos del materialismo positivista de Taine y buscó cierto equilibrio entre sus postulados y la libertad que concede la fantasía y el conocimiento subjetivo para la consecución de la belleza ideal (Sotelo, 2002: 422) de los Brunetière y de los naturalistas espirituales rusos.

En esa línea no es extraño, pues, que valorase la crítica por encima de la poética. En su opinión, si la poética —centrada en las especulaciones teóricas sobre el arte— y el ejercicio crítico andaban bastante separados, era porque la crítica, a imagen de la obra de arte, era fruto de la personalidad y de la sensibilidad del crítico. Ignacio Sánchez Lama subraya al respecto con acierto que «Pardo Bazán asumió los valores de la modernidad,

2 A este respecto afirma Marisa Sotelo: «Crítica e historia literaria aunque no son dos términos totalmente equiparables y se puede ejercer la crítica literaria sin la pretensión de historiar la literatura, lo cierto es que en Emilia Pardo Bazán por una serie de factores que gravitan sobre sus trabajos desde el comienzo de su trayectoria, ambos conceptos se amalgaman continuamente» (1988: 136).

que consagran la autonomía de la literatura, la subjetividad e individualismo del genio creador y la siempre irrenunciable conciencia estética» (2010: 49). No quiere decir ello, no obstante, que reivindicase una absoluta o improvisada libertad al crítico, o incluso al escritor, sin una base reflexiva ni conocimientos sólidos:

> El talento y el ingenio de un crítico pueden hacer milagros con un sistema, contra él, y á pesar de él; pero el sistema solo no puede hacernos más que sistemáticos. No es que me parezca humillante seguir las huellas de un maestro, que es maestro cabalmente porque suscita discípulos; creo, al contrario, que hoy hace estragos una enfermedad moral literaria: la pretensión de vivir en casa propia, cuando no alcanza el caudal sino para alquilar un piso modesto en la ajena; realmente, se toma muy al pie de la letra aquello de buscarse a sí mismo como si tanto abundase la originalidad [...] (Pardo Bazán, *Lecciones de literatura:* 42-43).

Por ello, entre otros asuntos, bajo la influencia de los avances científicos de finales del siglo XIX y principios del XX quiso comprender cómo condicionaba la vida de un autor en su obra y los estudios de tipo biográfico —como la serie que ella fue publicando en *Nuevo Teatro Crítico* y publicando en la editorial La España Moderna en la serie de *Personajes ilustres.*

En la estela de Ferdinand Brunetière, Emilia Pardo Bazán concedía primordial importancia a la metodología comparatista por el esfuerzo de objetividad y sistematización que impone toda lectura analítica de la obra literaria (Sotelo, 2002 y 2005), evitando así valoraciones excesivamente personales basadas en el gusto personal. Como ella argumentaba,

> La crítica que no compara, define y juzga, dice Brunetière, no es crítica, sino un *scherzo* más o menos grato al oído, según la habilidad de la mano que lo ejecuta. Quien compara, clasifica; y quien clasifica, sentencia. El juicio estético es el reconocimiento de una verdad tan firme como las verdades de la astronomía o de la química: puede desaparecer de la superficie del planeta la raza humana, pero en conjunto de maravillosas líneas que esa raza extinguida llamada la Venus de Milo, no dejará de ser belleza porque ningún ojo la contemple (Pardo Bazán, *Lecciones de literatura:* 36-37)

En general, la influencia de la prensa determinó la naturaleza puntual, breve y, en algunos casos, un tanto superficial y efímera de muchísimos textos que circularon en la época, aun procediendo de las mejores plumas. La confusión entre la reseña personal y el ensayo sereno y reflexivo fue una de las constantes de la época. Aunque este no fuera el caso de

la mayoría de las colaboraciones de crítica literaria de Emilia Pardo Bazán —quien también recurrió a las páginas más amplias y serenas de las revistas literarias—, el alcance de su legado crítico depende del motivo que le vio nacer y del medio de difusión. En todo caso, uno de los aspectos de la crítica literaria que a Emilia Pardo Bazán le interesó fue su capacidad docente. El receptor que ella buscó desde la hoja volandera del periódico se ubicaba entre las mayorías, a diferencia del lector académico y especializado de Marcelino Menéndez Pelayo. En una carta se lo hacía saber: «Mis libros no tendrán nunca la riqueza erudita de los de usted: serán —si a tanto alcanzan— libros de no ingrata lectura, jamás libros de consulta, ni arsenal de datos, ni fuente de nueva luz para el conocimiento histórico de nuestras letras» (González Herrán, 2003: 92). El carácter divulgativo que quiso dar a sus trabajos críticos probablemente se inspirasen los trabajos de Francisque Sarcey, de quien ella destacaba su «buen sentido» (*La literatura francesa moderna, II. La Transición*, 342). Emilia Pardo Bazán caracterizaba ese buen sentido con el que Sarcey había conquistado al público como «don sanchopancesco, en prosa», cualidad a la que se unían otras secundarias que

> dan por resultado una crítica que se difunde y se lee y forma opinión. La lucidez en exponer; el enlace de las ideas; la persuasión, que se obtiene con la familiaridad; la realidad diaria, con sus limitaciones, pero con su solidez; la llaneza; la noción de la utilidad; nada de esto faltó a Sarcey en sus críticas (Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna, II. La Transición*, 342).

Ese estilo es el que encuentra el lector en las críticas que nacieron al calor de sus lecturas sobre la novela corta, como el de *La cuestión palpitante* (1883), el de la obra de Pedro Antonio de Alarcón y, posteriormente, sus tres volúmenes sobre la *Literatura francesa moderna: El Romanticismo, La Transición y El Naturalismo* (1910-1914), dada la importante presencia de la *nouvelle* en Francia. La erudición y la madurez de la escritora hacen que estos volúmenes, muchas veces olvidados por los estudiosos, constituyan un material fundamental para conocer el pensamiento crítico de la escritora. Estos materiales en los que se concentran algunas reflexiones críticas sobre la novela corta no por ello escapan a los rasgos hasta ahora esbozados de análisis según el temperamento y la psicología de la escritora, su comparatismo a veces historicista y su naturaleza de *critique*, puesto que se basa en reflexiones concretas sobre un corpus de obras.

2. Desde la tradición: la novela y sus variantes cortas

Emilia Pardo Bazán no nos legó ningún estudio crítico enjundioso, ni siquiera un ensayo periodístico sobre la novela corta. Sin embargo, nos consta que a la escritora le interesó particularmente esta modalidad narrativa a través de sus lecturas de clásicos y de contemporáneos. El hecho de que este tipo de relato breve se utilizara sobre todo en Francia en el siglo XIX estimuló el análisis de sus características al revisar las producciones de los escritores coetáneos franceses, así como las de Pedro Antonio de Alarcón entres los españoles.

Fruto de la impronta del romanticismo sobre el pensamiento estético y las preceptivas, el estudio los géneros literarios no fue centro de interés de Emilia Pardo Bazán, sino que lo abordó de manera tangencial, en función del período histórico o de los escritores estudiados; es decir, como lectura individual y subjetiva (Sánchez, 2010: 32) que ella realizó de los autores que utilizaron estos moldes genéricos. Sus reflexiones sobre la novela, como ya lo estudió Cristina Patiño, surgen de manera «performativa», al hilo de sus creaciones y desde su «conformación externa» (*ibidem:* 54).

La falta de reconocimiento de la novela desde la tradición clásica hasta el romanticismo por su carácter precisamente novelesco —fruto de desafueros fantasiosos y del hecho de que estuviese considerado como lectura amena, sobre todo femenina— impuso a los escritores realistas un trabajo de revalorización del género. Esta se hizo en las modalidades amplias de la prosa larga, con el fin de «otorgar al poeta ancho campo» (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 159) para que este pudiese reflejar la vida misma y no los retazos de vida idealizada en los que abundaban en las novelas románticas y costumbristas. Ante semejantes preocupaciones, poco extraño resulta que ni los autores ni los críticos prestasen mucha atención a las formas breves del relato que, como categoría, solían ser infravaloradas.

Aunque se considerase a la novela corta como un género menor —paraliterario se diría ahora—, la libertad de pensamiento, la curiosidad crítica y el sincretismo de Emilia Pardo Bazán hicieron que no desdeñase ningún tipo de manifestación literaria. Siempre a la zaga de las tendencias europeas, cada modalidad genérica en boga resultaba para ella un fértil campo de ideas y un incentivo para la experimentación creativa. Ahora bien, como ya dictó el neoclasicismo ilustrado y su admirado fray Benito Feijoo, la

escritora no por ello renegó del pasado, sino que, desde la visión pragmática que ella tenía como crítica y artista, le parecía imprescindible conocer la tradición literaria para poder «comprender lo pasado, discernir lo presente y augurar el futuro» (citado por Sotelo, 2002: 415). Pardo Bazán intentó comprender desde sus personales necesidades siguiendo el método historicista-comparatista antes citado; o sea, «la evolución (no me satisface la palabra, pero no tengo otra mejor) que se verifica en la literatura actual y dejando atrás al clasicismo y al romanticismo, transforma todos los géneros» (*La cuestión palpitante:* 175). En su presente, era «el género predilecto» que iba «sobreponiéndose a los restantes, adoptando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales, justificando su título de moderna epopeya» (*ibidem:* 176) y de «hija legítima de la epopeya» («Introducción. *Los poetas épicos...*»: 44). Dados los momentos de crisis en los que emergieron las grandes epopeyas de la historia, Emilia Pardo Bazán declaraba que

> no acabo de persuadirme a que este modo de concebir la epopeya se ajuste exactamente a la realidad de los hechos, y no sea en gran parte creación de nuestra fantasía, excitada por la misma carencia de datos positivos respecto a la personalidad del autor [...] el poeta es probablemente, en primer término, y quitando a la palabra el término despreciativo que tiene contraído, un compilador genial. A la vez, sin embargo, tiene que ser un artista (más o menos erudito o reflexivo), pero al cabo un hombre superior en fuerza estética a los individuos que forman la raza, la nación o la sociedad de cuyo fondo toma los materiales para su obra («Introducción. *Los poetas épicos...*»: 39).

Al reflexionar sobre las epopeyas naturales y artificiales, Pardo Bazán defendía los componentes artístico, ficticio y fantástico que ella reivindicaba incluso para la novela naturalista, como lo hizo, por ejemplo, en el prólogo a *La Tribuna*. Según se ha indicado líneas arriba, en su opinión, la novela fue «optando todas las formas, plegándose a todas las necesidades intelectuales», por lo que la cuestión de la extensión no era asunto fundamental para la escritora. Estamos de acuerdo con Cristina Patiño cuando escribe que «La novela es un género aglutinante en la mente de doña Emilia entre otras razones porque para ella no constituye una entidad netamente distinta del cuento o de la *nouvelle*» (1998: 98). Esta idea es la que prevaleció al estudiar la «genealogía de la novela» en *La cuestión palpitante* (1883) y al analizar la obra de Antonio Pedro de Alarcón unos años después.

Para Emilia Pardo Bazán, las diversas formas de la novela constituyen un *continuum* que ha ido variando según los países y los escritores. Inmersa en el debate sobre idealismo y realismo que tanta tinta hizo correr en el último cuarto del siglo XIX, las cuestiones de la representación, de la verosimilitud y de la capacidad artística del escritor orientaron la visión que tenía de la tradición de la novela entre 1875-1890. Los capítulos dedicados a los orígenes de la novela —el historicismo lo requiere— se abren con la filiación del relato a la oralidad, y se concibe que la forma «primaria de la novela es el cuento no escrito», cuya finalidad reside en producir el «embeleso del pueblo y de la niñez» (*La cuestión palpitante:* 177):

> Cuando al amor de la lumbre, durante las largas veladas de invierno, o hilando su rueca al lado de la cuna, las tradicionales abuela y nodriza refieren en incorrecto y sencillo lenguaje medrosas leyendas o morales apólogos, son... ¡quién lo diría! predecesoras de Balzac, Zola y Galdós (*La cuestión palpitante:* 177).

El cuento oral procede, a su juicio, de la función imaginativa del ser humano, ya que hasta «las razas más inferiores e incivilizadas poseen sus cuentos» (*La cuestión palpitante:* 178), por ejemplo en formas de apólogos y fábulas. De la cultura clásica, Jenofonte es el primer referente. Durante la Edad Media, al cambiar los escritores y sus intereses, las formas que adquiere el relato son las del «poema épico, canción de gesta o *fabliau;* sus protagonistas, Jasón, Edipo, los Doce Pares, el Rey Artús, Flora y Blancaflor, Lanzarote, Parcival, Guarino, Tristán e Iseo; los argumentos, la conquista del Santo Grial, la guerra de Troya, la de Tebas; los autores, troveros o clérigos», formas que ya eran rudimentario semillero de los libros de caballerías y de las novelas históricas, del mismo modo que «las crónicas de los Santos y *leyendas doradas* encerraban el germen de la novela psicológica, de menos acción y movimiento, pero más delicada y sentida» (*ibidem:* 180). Son estas últimas formas de prosa breve las que ella entronca con el cuento, sobre todo en Francia, nación que demostró especial apego y continuo desarrollo por las diversas variantes que ella identificaba como cuentísticas. Por ello, concluye Pardo Bazán que «En Francia, el cuento era una tradición castiza, no interrumpida, y había dado a su literatura obras maestras» (*Literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 209), las cuales cristalizan en los moldes de las leyendas, los misterios y los «licenciosos *fabliaux,* que son cuentos rimados» (*loc. cit.*). En Francia, sintetiza,

> Una pléyade de cuentistas se levanta agitando los cascabeles de la risa; Noel du Fail narra sus «eutropelias», des Périers sus «*joyeux devis*», Tallemant des Réaux sus «historietas», Lafontaine sus anécdotas con moraleja y sin moral, Perrault sus deliciosas niñerías. Maupassant procede de todos estos (sin pretenderlo, claro es), y, al mismo tiempo, practica el arte en su actualísima forma (*Literatura francesa moderna. III. El Naturalismo:* 160).

Basten estos ejemplos para demostrar cómo a la escritora, sin abandonar las tendencias filogenéticas, le interesan ya los componentes estructurales y formales con los que ella ha de ensayar en sus procesos de composición; aspecto este que ya observó Mariano Baquero Goyanes en sus diferentes estudios sobre el cuento y la novela de la escritora. Estos aspectos se corroboran en *Alarcón. Estudio biográfico* (1891), recogido en *Retratos y apuntes literarios* (1908). Pardo Bazán hace hincapié en la habilidad del escritor para componer relatos breves, por un parte, por su fantasía de estirpe romántica, por otra, por «su estilo suelto, fácil y animado, el interés de las narraciones» (*La cuestión palpitante:* 306), que proceden de su personal capacidad creativa: «Y es que el ingenio de Alarcón gana con reducirse a cuadros chicos: su cincel trabaja mejor exquisitos camafeos, ágatas preciosas, que mármoles de gran tamaño» (*ibidem:* 307). De los prosistas coetáneos es él, a juicio de la escritora, el que mejores dotes presenta en «el cuento y la novela corta, variedad literaria poco cultivada en nuestra tierra, y que Alarcón maneja con singular maestría» (*loc. cit.*).

Las citas hasta ahora reproducidas ponen de manifiesto que la filiación continua de Emilia Pardo Bazán plantea el problema fundamental de los límites diferenciales entre subgéneros o modalidades breves, o sea, de la indeterminación genérica, y, en consecuencia, el tradicional problema de la terminología o nomenclaturas diferenciales entre variantes. Los términos de *cuento*, *nouvelle*, *novelita*, *cuadro* y, como a continuación observaremos, *novela ejemplar*, *novela breve* y *cuento largo* conviven para la escritora sin diferencias fundamentales hasta 1914, cuando al estudiar el cuento en Francia presenta algunos criterios de tipo compositivo qué después detallaremos. Hasta entonces, en los textos críticos de Emilia Pardo Bazán, cuento y novelita forman parte de una misma realidad, la de la novela breve o corta, «un género difícil y aquí poco cultivado» (*Retratos y apuntes literarios:* 177) y comparten características semejantes. De la misma manera, ella recurre al término de cuento largo como un término equivalente al de novela corta, sin grandes distinciones. A este propósito, Mariano Baquero

Goyanes afirmaba que la escritora los empleaba indistinta e inconscientemente a la hora de analizar una obra (1948: 101-102). De esa indefinición «inconsciente» están documentadas en su estudio crítico sobre la figura de Alarcón (1891-1892). Al referirse a la colección de *Novelas cortas*, doña Emilia le precisa al lector que está compuesta por tres tomos:

> Constituyen la primera serie los *Cuentos amatorios*, la segunda las *Historietas nacionales*, la tercera las *Narraciones inverosímiles* [...] en el tercer tomo de novelas cortas de Alarcón abundan, más que en los otros, ejemplos de ese romanticismo superficial y extravagante de última hora, y escasea la nota castiza y rancia que tan balsámico sabor de generoso vino andaluz comunica a los mejores cuentos alarconianos. No por eso he de condenar enteramente el afrancesamiento del amenísimo cuentista (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 162-163)

Cuando Pardo Bazán refiere sus impresiones de lectura sobre *El sombrero de tres picos* del escritor andaluz nos proporciona otros testimonios sobre el uso inconsciente de las variantes subgenéricas a las que se refería Baquero Goyanes:

> Dejando de lado la que ni siquiera deberíamos llamar novela [corta, *El final de Norma*], saludemos al rey de los cuentos españoles: *El sombrero de tres picos.*
>
> Cuento hay que llamarle, no por tanto por sus dimensiones cuanto por la índole y procedencia. El mérito mayor de Alarcón fue, sin duda alguna, haber conservado a su obra maestra el carácter popular y sencillo del genuino cuento (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 182-183).

Es evidente que en 1891 la escritora está percibiendo rasgos distintivos entre el cuento y la novela corta, aun cuando no fuesen lo suficientemente trascendentales como para introducir cortes subgenéricos, o sea, para separarlos definitivamente desde un punto de vista formal. Lo interesante es que al criterio de longitud ella sobrepone los de «índole y procedencia», como muestran las citas arriba reproducidas. Por lo tanto, la pervivencia de la oralidad en la narración y su estilo medio o inferior, popular o sencillo, son los rasgos que se habían salvado de las formas tradicionales de la épica más antigua, cuando estos relatos o cuentos pasaron a formar parte de la tradición escrita. ¿Qué rasgos distintivos atribuía ella al cuento largo, la novela breve y al cuento dentro del paradigma de las formas novelescas? Antes de responder a esta pregunta, reconstruyamos el itinerario de la escritora y de su método crítico histórico-comparativo.

Emilia Pardo Bazán resalta que la fuente de inspiración del escritor era determinante en el *continuum* de la épica novelesca y de la lírica; es decir, que la recreación de asuntos procedentes del acervo popular determina la naturaleza del relato de las formas breves en prosa. Es lo que la escritora explica a través de sus lecturas del «cuadrito de Alarcón, sucinto e intenso, coloreado cual si del pincel de Goya procediese, podéis hallar en resumen, en abreviatura, la sociedad donde iba a brotar la epopeya contra el capitán del siglo» (*Retratos y apuntes literarios:* 184). Con esas afirmaciones se está refiriendo a *El sombrero de tres picos* de Alarcón, por proceder de una «historieta vulgar que el escritor escuchó por primera vez de boca de un zafio pastor de cabras» (*ibidem:* 184). En *Historia de mis libros,* libro en que se basa Emilia Pardo Bazán para su estudio, Alarcón recordaba a ese cuentista, uno de los tipos

> rústicos sin ningunas letras; pero naturalmente ladinos y bufones, que tanto papel hacen en nuestra literatura nacional con el dictado de *pícaros*. Siempre que en la Cortijada había fiesta, con motivo de una boda, de un bautizo o de una visita de los amos, le tocaba a él poner los juegos de chasco y pantomima, hacer las payasadas y recitar los romances y relaciones; -y precisamente en una ocasión de estas... fue cuando deslumbró y embelesó con el cuento en verso de *El Corregidor y la Molinera*, que hoy ofrecemos nosotros al público bajo el nombre más trascendental de *El sombrero de tres picos* (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 185).

Si Emilia Pardo Bazán insiste en aportar estos testimonios metaliterarios de Alarcón es para vincular esas versiones con su fuente, el romance popular de *El Molinero de Arcos,* recogido en el *Romancero General* de Agustín Durán (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 186), una composición que resulta para la escritora «una pura *gauloiserie*, digna de la pluma de Brantôme» (*ibidem:* 186). El tono picante, licencioso y provocativo del romance y su «desvergonzado desenlace» eran suficientes para provocar la risa del público indocto, y aunque Alarcón ajustase su versión al tono de la comedia y el concepto de decoro de su presente, fueron su habilidad e ingenio —destaca doña Emilia—, sus dotes artísticas personales, las que hicieron que perviviera en sus relatos «el elemento épico o lírico, apenas modificado, que suministró la realidad» (*ibidem:* 164). La falta de capacidad inventiva de Alarcón, quedaba con creces compensada por su suprema maestría en el arte de narrar. Ese saber hacer al modo francés, que identificaba Manuel de la Revilla y corroboraba Emilia Pardo, residía en

> Esta *difícil facilidad* de los franceses, este talento especial para levantar grandes edificios con mezquinos materiales, este arte de hablar mucho y bueno diciendo poco o nada, este exquisito y delicado savoir faire... le posee entre nosotros en altísimo grado Alarcón (Pardo Bazán, *Retratos y apuntes literarios:* 163).

Tales cualidades francesas son harto conocidas respecto del diálogo teatral con autores como Scribe y Sardou, cuyas comedias burguesas fueron muy imitadas en otros países. En este sentido, la prosa breve de Alarcón comparte algunos atributos con las primeras novelas cortas y los cuentos de Pardo Bazán compilados bajo el título de *La dama joven* (1885), tomo que incluye su homónima novela corta y *Bucólica*. A esta última la caracterizó la escritora de «apunte» (1885: 9), dada la gran libertad compositiva con la que fijó meras impresiones, costumbres y tipos. Sin embargo, para ella lo importante en este conjunto de relatos era haber dejado, con toda su pureza, las formas de la oración popular, «entre las cuales y la idea que las dicta ha de existir sin remedio el nexo o vínculo misterioso que enlaza a todo pensamiento con su expresión hablada» (*loc. cit.*), aspecto en el que ella atribuye la genial maestría a Cervantes. Frente a ellas están las páginas de miniaturas o cuentos, que también componen *La dama joven*, que habían sido «empastadas con esmero, prolijamente trabajadas» (1885: 9). A pesar de ese *continuum*, una vez más ella percibe diferencias sustanciales a la hora de dar cuerpo verbal a sus invenciones. La intensidad y la condensación son criterios que forzosamente aparecieron pronto.

Pero volvamos a sus lecturas de Alarcón. Si doña Emilia recalcaba el afrancesamiento de Alarcón era por su espontaneidad y sus dotes de «amenísimo cuentista» (*Retratos y apuntes literarios:* 163), merced a las cuales era capaz de presentar con encanto obras como *El sombrero de tres picos*. Para la crítica gallega, esta obra se caracterizaba por su escasa profundidad o intrascendencia, construida sin estudio documentado y sin análisis; todo quedaba con creces compensado por aquel colorido goyesco y por el ingenio artístico que obligaba al lector antes a sentir que a meditar «algo que se siente, pero no se expresa con fórmulas exactas: la admirable reproducción de la fisonomía nacional» (*ibidem:* 183).

Por otra parte, incluso en los *Cuentos amatorios*, a pesar del empeño de Alarcón por presentarse como un autor genuino, españolísimo y serio por la moralidad de sus relatos, doña Emilia lo vincula con la tradición de la *gauloiserie* francesa, por el tono alegre y sensual de los mismos. No obstan-

te, ella observa que desde el Renacimiento español el relato festivo, alegre y libertino convivió con el «cuento libertino y triste» (*Retratos y apuntes literarios:* 170) que tantos críticos e historiadores quisieron teñir de serio, moral y pesimista. ¿Cómo obviar que el amor sensual se sobrepone a «toda ley divina y humana» en muchas obras españolas? Este está presente en «las pláticas de doña Endrina, las *reqüestas* de Baena, los fogosos arrebatos de los enamorados de *La Celestina*, y la fertilidad y lozanía de nuestra novela lupanaria (sin igual en otras naciones), si no las mismas obras de Quevedo, Cervantes y Tirso, que Alarcón cita» ([1892]: 168-169) en *Historia de mis libros*. En suma, fueron las circunstancias coyunturales las que interfirieron en el tono moral de unos textos en estrecho contacto con la sociedad y este vendría a ser, a la luz de las lecturas e impresiones de la escritora, uno de los criterios que más influyeron en la naturaleza del relato breve. La mejor variante breve que puede servir como material de estudio para ello es la novela ejemplar y ella había servido de molde diez años antes como campo de experimentación a Pardo Bazán para sus creaciones artísticas.

3. La novela ejemplar, una variante moralizadora

En 1888, en sus «Apuntes autobiográficos», recordaba Emilia Pardo Bazán sus precoces lecturas de la obra de Cervantes, autoridad cuyas formas intentó imitar en 1894 y 1895 tras haber compuesto unos diez años antes los apuntes y miniaturas recogidos en *La dama joven* (1885). Al intentar componer las novelas ejemplares, Emilia Pardo Bazán recordaba

> las infinitas veces que al tratar de encajar en un molde cervantesco o al querer expresar con palabras de Hurtado de Mendoza una idea esencialmente moderna, no lo había podido conseguir, y habían trabado formidable batalla en mi cerebro el pensamiento empeñado en domar la forma rebelde y en salir vestido a la antigua usanza cuando era hijo de lecturas o de sucesos archirrecientes (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 53).

Desde el siglo xv en Francia existía toda una tradición compositiva de *nouvelles* que, destaca Emilia Pardo Bazán, en el siglo xviii, con Voltaire y Diderot, favoreció la creación de obras maestras como *La nouvelle Héloise* (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151). Las *nouvelles* eran historietas que nacieron al calor del modelo y los usos de la colección de las *Cien Novelas Nuevas* y que, como explicaba doña Emilia, se narraban «primero de viva voz, imprimiéndose después si agradaban: superiores al

cuento popular, eran inferiores a la novela propiamente dicha» (*La cuestión palpitante:* 191). En el ámbito español, en el que no hubo tales *nouvelles* o cuentos ligeros, aquel espacio lo ocuparon, entre otros, las leyendas, los milagros, los romances populares y las novelas ejemplares. Ahora bien, por seguir los modelos de Boccaccio y de la *novella* italiana, las novelas ejemplares son productos de la tradición escrita y letrada, ya presentan mayor enjundia y el «alcance» (*loc. cit.*). La finalidad moralizante de la novela ejemplar y de la novela picaresca, junto con la representación en términos de mímesis realista con dosis de fantasía, y la «hermosura, brillantez y vivacidad del lenguaje, los colores vivos de Gitanilla, y humorísticos de El *Coloquio de los Perros* y *La ilustre fregona, los Perros,* el *Diablo Cojuelo,* de Guevara; el cuento donosísimo de los *Tres Maridos Burlados,* y… ¿a qué citar?» (*loc. cit.*) constituía un fértil campo creativo con el que quiso laborar doña Emilia. Se caracterizaban estos cuentos largos por ser «obras maestras de gracia, observación, donosura, ingenio, desenfado, vida, estilo y sentenciosa profundidad moral» (*loc. cit.*). Estos eran rasgos, en buena medida, distintivos asimismo de la prosa que Emilia Pardo Bazán quiso afirmar para la novela española en tiempos del naturalismo.

La enjundia de las novelas ejemplares procede del hecho de centrar su atención en torno a la figura de un personaje que, como en la tragedia griega, se mueve en el secreto y el impulso del azar para satisfacer un deseo personal infringiendo los códigos del honor y de la moral por motivos varios, pero de manera bastante recurrente, por amor (Finol 2009). Ese personaje que se va desplazando para ir, con ironía, presentando lugares y personas, es evidentemente una característica diferenciadora entre las variantes breves de la prosa. Pardo Bazán no hace alusión explícita a ello, pero sí elije un personaje principal como hilo conductor de sus tres novelas ejemplares *Los tres arcos de Cirilo* (1895), *Un drama* (1895) y *Mujer* (1896).

En sus puntuales comentarios críticos, Emilia Pardo Bazán solo anunciaba como rasgos distintivos esa mayor enjundia y la factura compleja de esta variante de prosa breve que combina, según observaba, estructuras del cuento y de la novela. Si hermanaba las novelas ejemplares con el cuento largo era porque, a pesar del realismo y de los temas sociales planteados, siempre reservaban un espacio a la fábula que ya no era convencional. Dado el carácter hondo, moral y pesimista de la novela ejemplar, doña Emilia la vinculaba asimismo con las novelas naturalistas: el punto en co-

mún entre *La lozana andaluza* y *Nana* de Zola reside en su «singular semejanza de pesimismo y de argumento y de intención» (*Retratos y apuntes literarios:* 170). Aun cuando, por su parte, para Alarcón esos rasgos del texto naturalista resultasen disolventes, no por ello había que dejar de reconocer su semejanza con «las dos terribles *Novelas ejemplares*, verdaderos cuentos amatorios, de Cervantes, *El celoso extremeño* y *El curioso impertinente*, y aun la misma *Tía fingida*, con aquel desenlace» (*ibidem:* 171).

Salvadas las distancias, en los recursos que Emilia Pardo Bazán utilizó en *Los tres arcos de Cirilo, Un drama* y *Mujer* se entremezclan tanto la épica como la tragedia y sus respectivos modos de representar, de relatar y de describir la realidad —como estudia Márquez respecto de la novela corta— con la ironía cervantina y un gran didactismo, respondiendo al calificativo «ejemplar» con el que los identificó (Baquero Goyanes, 1993: 41-44; Márquez, 2020). Eliza Guilkey identifica las novelas ejemplares pardobazanianas con los apólogos modernos, siguiendo a M. D. Springer, por ser «narraciones cuyo didactismo está hábilmente disimulado entre los pliegues del contexto y cuya finalidad, la demostración de una verdad o de un punto de vista del autor o la exposición de un ejemplo, requiere para su desarrollo, la longitud peculiar de la novela corta» (Guilkey, 1970: 133-134).

Emilia Pardo Bazán solía relevarse en sus textos en contra de aquellos que comparaban en Francia a Cervantes con Rabelais en la consecución magistral de sus relatos breves en su conexión con la realidad y la vida que fluye en el texto. A su decir,

> Poner en parangón a Rabelais con Cervantes, es lo mismo que comparar a Luciano de Samosata con Homero. Indudablemente Rabelais era un sabio, y Cervantes no: he de decirlo aunque me excomulgue algún cervantista.
>
> Pero a Rabelais, como a su siglo, la erudición no lo salvó enteramente de la barbarie. Rabelais legó a su patria una obra deforme, y Cervantes una creación acabada y sublime en su género. Nosotros podemos encomiar el habla de Cervantes, y los franceses no propondrán nunca por modelo el lenguaje de Rabelais, a pesar de su riqueza, variedad y carácter pintoresco (Pardo Bazán, *La cuestión palpitante:* 191).

La novela ejemplar encaja, a imagen de la novela corta de Alarcón, en el *continuum* arriba indicado por la riqueza y expresividad del lenguaje y el contacto estrecho que el relato mantiene con la sociedad, pues ocurría lo mismo que con los «novelistas picarescos, tan expertos en vivir y en reflejar

lo vivido» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 165). Estos son aspectos, sin embargo, que Emilia Pardo Bazán no siempre observó en sus propias creaciones, más preocupada como estaba,en los años ya cercanos al fin de siglo, por la creación de interioridades psicológicas y por la figura de la mujer, lo que le obligó a ir reduciendo las dimensiones de sus relatos para ir ganando en concentración. De hecho, Julia Biggane concluye que en estas nuevas novelas ejemplares la mujer —el personaje central— suele salir fortalecida; el amor es ante todo clandestino y adúltero, los matrimonios en crisis y en proceso de disgregación. Con las novelas ejemplares *Mujer* y *Un drama* la escritora estaba, en consecuencia, dando vida literaria a algunos de los temas más representativos de la prosa de la época.

En última instancia, cabe apuntar que para doña Emilia con la categoría clásica cervantina de novela ejemplar era un terreno de ensayo creativo que podía resultar legitimador para su figura, como escritora genuinamente española tras las polémicas del extranjerizante naturalismo y sus célebres conferencias sobre la novela rusa. Ella era consciente de que, por aquellas fechas, el público de las largas narraciones «sin darse de ello cuenta exacta, empezaba a preferir la forma, tan en armonía con el gusto francés, del cuento» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151) y que la prensa había cambiado los hábitos de consumo literario:

> La gente, ocupada y preocupada, quería leer aprisa, y los diarios inauguraban el reinado del cuento, que todavía dura. En librería siguieron y siguen vendiéndose más las novelas; en la publicación diaria y semanal, el cuento domina: por algún tiempo va a perder favor el folletín, hasta que lo veamos resucitar con la novela policiaca (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 159).

E incluso, por qué obviarlo, la novela ejemplar podía resultar también un atractivo reclamo para los lectores que ya los habían descubierto por entregas en la prensa.

4. El arte del camafeo

Habría que esperar a 1898, cuando ya tenía escritos varios centenares de cuentos y cinco novelas breves, para que Emilia Pardo Bazán publicase *Cuentos de amor* y explicitase algunas de las características compositivas del cuento. En el prólogo con el que abre su volumen, dice doña Emilia que,

por su gran tradición y riqueza y por el libre campo de experimentación que ofrecía al escritor,

> No hay género más amplio y libre que el cuento; no hay, entre los más insignes, cuentista que algo fecundo que no explote todas las canteras y filones, empezando por el de su propia fantasía y siguiendo por los variadísimos que le ofrecen las literaturas antiguas y modernas, escritas y orales [...]
>
> El cuento literario original es relativamente novísimo en las literaturas occidentales: procede de la transformación de la poesía épico-lírica y tiene precedentes no solo en los *fabliaux* y en los ejemplos de los libros devotos (aún hoy mina inagotable para el cuentista), sino en ciertas composiciones poéticas con argumento; verbigracia, las Cantigas de Alfonso X *el Sabio* y las baladas alemanas (1973: 1212).

Desde el punto de vista de la concepción, el cuento, al igual que la poesía, exige una fuerte inspiración y gran capacidad de condensación que no todos los escritores poseen, porque «el cuento es a la novela como la poesía lírica a la epopeya y al poema caudaloso, donde rara vez se sostiene el fuego sagrado... El cuento es una chispa, rayito de sol... pero en él cabe un mundo» (1973: 1235). Por eso, la comparación del acto de escritura del cuento con la del poema es sumamente ilustrativa, tal y como lo describía doña Emilia en el prólogo a *Cuentos de amor,* ahora a partir de su propia experiencia de escritora:

> Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: una y otra son rápidas como un chispazo, y muy intensas, —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del cuento—. Cuento original que no se concibe de súbito no cuaja nunca (1973: 1214).

Intensidad, concentración y brevedad son, por lo tanto, tres rasgos que ya permiten a la crítica gallega discernir subcategorías o variantes genéricas en aquel maremágnum de la prosa moderna: del cuento, el cuento largo o novelita y la novela. En el capítulo que en 1914 dedica al cuento francés del naturalismo, todas estas características quedan claramente explicadas. El auge de la prosa breve y su personal interés por este tipo de composiciones al final de su carrera pertenecieron a Emilia Pardo Bazán, por primera vez como crítica, plantear de manera bastante didáctica las diferencias entre el cuento y la novelita o *nouvelle.* Podríamos extractarlas en varios puntos:

En primer lugar, el cuento, por ser «hijo del apólogo, no se presta a digresiones y amplificaciones» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151), lo que viene a reforzar la idea de concentración y el hecho de

que, a diferencia de la novela, no todo cabe en el cuento y el escritor tiene que sintetizar con objetividad para preservar la verosimilitud:

> El cuento es, además, muy objetivo, y en él y en la novelita, hasta los románticos buscan cierta impersonalidad. *El último día de un condenado a muerte*, de Víctor Hugo, que puede clasificarse entre las novelitas más patéticas, aunque de propaganda en el fondo, es realista en su traza; es la verdad de un cerebro en trágicos instantes (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 151).

Ello implica que el escritor tiene que concentrarse y limitarse al asunto, «encerrar en breve espacio una acción, drama o comedia. Todo elemento extraño le perjudica» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 152), como ocurre con *Carmen* de Mérimée, que «sería un modelo perfectísimo de novelita, si no contuviese la disertación final sobre las costumbres, oriundez y lengua de los gitanos» (*loc. cit.*). De hecho, Emilia Pardo Bazán insiste en que, como ya afirmó durante toda su trayectoria, las dimensiones no constituyen la marca de género o subgénero, sino las técnicas y procedimientos compositivos. Como ejemplo sencillo propone al lector que compare en el *Quijote* «la parte que abarca las aventuras del Ingenioso Hidalgo, con las novelitas intercaladas» (*loc. cit.*).

El arte de la miniatura que conllevan las formas breves en prosa exige que la forma sea

> más trabada y artística que la de la novela, y esta, en cambio, debe analizar y ahondar más que el cuento, sin que por eso deje de haber cuentos que (como suele decirse de los camafeos y medallas antiguas) en reducido espacio contienen tanta fuerza de arte, sugestión tan intensa o más que un relato largo, detenido y cargado de observación.
>
> Al decir que la forma del cuento ha de ser doblemente artística, no entiendo por arte el atildamiento y galanura del estilo, sino su concisión enérgica, su propiedad y valentía, el dar a cada palabra valor propio, y, en un rasgo, evocar los aspectos de la realidad, o herir la sensibilidad en lo vivo.
>
> El primor de la factura de un cuento está en la rapidez con que se narra, en lo exacto y sucinto de la descripción, en lo bien graduado del interés, que desde las primeras líneas ha de despertarse; pues si la novela, dentro del naturalismo, quiso renunciar al elemento que luego se llamó novelesco, o, por lo menos, reducir su importancia, no distinguiendo de asuntos y aun prefiriendo los más vulgares y triviales, el cuento jamás pudo sujetarse a este principio de la escuela (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 153).

La concentración y síntesis en todos sus componentes conlleva la sencillez de la estructura diegética en todos sus componentes, lo que impone

cierta complejidad en las estructuras narrativas, un número reducido de personajes que el escritor tiene que caracterizar rápidamente haciendo uso de las funciones del narrador y una reducción de espacios y tiempos, entre otras técnicas. La naturaleza del relato determina a su vez la clausura del texto, con final moral o final inesperado. Estas últimas estrategias técnicas, que se deducen de sus creaciones, justifican con creces su rechazo de numerosas técnicas naturalistas y realistas en cuentos y novelitas:

> El cuento será, si se quiere, un subgénero, del cual apenas tratan los críticos; pero no todos los grandes novelistas son capaces de formar con maestría un cuento. Ejemplos, Balzac y Zola. En su talento hay predominio de lo descriptivo, propensión a las digresiones, y (a pesar de los *Cuentos de gorja*), ni uno ni otro son cuentistas. Recordemos lo dicho de una novela de Balzac, *Los labriegos*, en que el asunto, el drama, ocupa tres páginas o poco más, y el resto es una serie de estudios, magistrales por cierto, de un medio ambiente. Y esto, que en novela es lícito, en el cuento no puede tolerarse (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 153).

Si a Maupassant lo destacó como el mejor cuentista francés fue por la factura clásica y ya no naturalista de sus cuentos y novelitas; clásica por actualizar la tradición francesa de la *nouvelle*, por la factura impecable de su forma, «lo genuino del léxico, la sencillez de los medios y recursos, la maestría de la composición, la sobriedad en el estilo», por «lo apretado, jugoso, claro y directo» (*La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo:* 165) de una prosa límpida y natural en la que desarrolló su concepción de la vida. Por estas razones, auguraba doña Emilia que los relatos de Maupassant se sobrepondrían al tiempo, «sin temer a las variaciones del gusto, porque son: en la forma acabados, en el fondo reales, y en todo latinos y franceses hasta el tuétano» (*ibidem:* 165-170).

Todos estos elementos que ella estudió a través del personal ejercicio crítico estimularon sus creaciones y si por algo destacan los cuentos y las novelas cortas es por la capacidad sincrética de la escritora. Ya lo indicaron los últimos editores de sus novelas:

> La diversificación de los enclaves geográficos de sus novelas, la variedad de sus cronologías y la convivencia en sus historias de personajes pertenecientes a diferentes extracciones sociales le permiten a la escritora pulsar variados registros estilísticos, en una clave polifónica donde tienen cabida expresiones arcaizantes, el argot afrancesado de la alta sociedad y coloquialismo de inspiración andaluza o gallega (Villanueva y González Herrán, 2002: xv).

Para Emilia Pardo Bazán, incluso al final de su trayectoria literaria, el cuento o la novelita representan espacios de exploración artística y acogen la recreación de la novela de caballerías (*La última Fada*), la novela policiaca (*La Serpe*) —transunto de una leyenda gallega—, la novela gótica o negra (*Belcebú*), el decadentismo (*Finafrol*), el asunto amoroso (*Ancora, Arrastrada*) en ambiente de lucha política y parlamentaria, triángulos amorosos, crítica a la burguesía arribista y ascendente, un feminismo de hechos que rompe tópicos como el de la casadera para asegurar su subsistencia, boda de conveniencia, patología de amor maternal, relatos con perspectivas y voces distintas desde las que va experimentando. Lo insólito y moderno en su presente, como el teléfono o el automóvil, son para ella motivo de inspiración (*El áncora* y *La gota de sangre*).

Espíritu sincrético el suyo, que le aconseja no renunciar a nada y enriquece las novelas por encima de las pautas.

Bibliografía

Baquero Escudero, Ana L., y Francisco Vicente Gómez (coords.) (2020), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, Madrid: Visor Libros.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español del siglo XIX*, Madrid: CSIC.

Baquero Goyanes, Mariano (1993), *¿Qué es la novela? ¿Qué es el cuento?*, Murcia: Universidad.

Biggane, Julia (2000), *In a Liminal Space: The Novellas of Emilia Pardo Bazán*, Durham: University of Durham.

Finol, José Enrique (2009), «Semiótica y Literatura: temática y técnica en siete Novelas Ejemplares de Miguel de Cervantes», *Revista de Literatura Hispanoamericana*, 58, pp. 65-89. Disponible en <https://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh/article/view/18624/18612#>.

González Herrán, José Manuel (2003), «Emilia Pardo Bazán: historiadora y crítica de la literartura», en A. M.ª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 81-100.

Guilkey, Eliza Lucinda (1970), *The «Novelas Breves» of Emilia Pardo Bazan*. Ridgway Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.

Lemaître, Jules (1898), *Les contemporaines: études et portraits littéraires*, Poitiers: Typographie Oudin et Cie.

Márquez, Miguel Ángel (2020), «Novelar breve y tragedia a la luz de las estructuras novelescas de Baquero Goyanes», en Ana L. Baquero Escudero y Francisco Vicente Gómez

(coords.), *Mariano Baquero Goyanes: Teoría de la novela y del cuento*, Madrid: Visor Libros, pp. 195-209.

McKenna, Susan (2009), «Short-Story Theory and the Cuento in Spain», en *Crafting the Female Subject: Narrative Innovation in the Short Fiction of Emilia Pardo Bazán*, Washington, D.C.: Catholic University of America Press.

Mogin-Martin, Roselyne (2000), *La novela corta*, Madrid: CSIC.

Paatz, Annette (2012), «"Dos géneros narrativos": aportaciones recientes sobre cuento y microrrelato», *Iberoamericana*, 12 (46), pp. 205-219.

Pabst, W. (1972), *La novela corta en la teoría y en la creación literaria. Notas para la historia de su antinomia en las literaturas románicas*, Madrid: Gredos.

Pardo Bazán, Emilia (1882), «Carta al Señor Don Aureliano J. Pereira sobre su libro *Shakespeare-Calderón*», *La Ilustración Cantábrica*, tomo IV (8 de junio 1882), Madrid, pp. 182-183. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/carta-al—senor—don—aureliano—j—pereira—sobre-su—libro—shakespearecalderon--0/html/ffc30018-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html/marca>.

Pardo Bazán, Emilia (1883), «Introducción. *Los poetas épicos cristianos: Dante*», *Nuevo Teatro Crítico*, 25 de enero, pp. 36-45.

Pardo Bazán, Emilia (1883), *La cuestión palpitante*, edición de José Manuel González Herrán, Barcelona: Anthropos / Universidad de Santiago de Compostela.

Pardo Bazán, Emilia (1885), «Prólogo», *La dama joven*, Cortezo y Cía.

Pardo Bazán, Emilia (1887), *La revolución y la novela en Rusia*, Madrid: Imp. y Fundición de M. Tello.

Pardo Bazán, Emilia (1892), *Polémicas y estudios literarios*, Madrid: Agustín Avrial imp.

Pardo Bazán, Emilia (1894), *Los poetas épicos cristianos*, Madrid: Agustín Avrial imp.

Pardo Bazán, Emilia (1903), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1147, p. 826.

Pardo Bazán, Emilia (1904), «La nueva generación de novelistas y cuentistas en España», *Helios*, 2, pp. 257-270.

Pardo Bazán, Emilia (1905), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1243, p. 682.

Pardo Bazán, Emilia (1906), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 23 de abril de 1906.

Pardo Bazán, Emilia (1906), *Lecciones de literatura*, Madrid: Editorial Ibero-Americana.

Pardo Bazán, Emilia (1908), *Retratos y apuntes literarios (Primera serie)*, Madrid: R. Velasco impr.

Pardo Bazán, Emilia (1910), *La literatura francesa moderna, I. El Romanticismo*, Madrid: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1911), *La literatura francesa moderna, II. La Transición*, Madrid:: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1914), *La literatura francesa moderna, III. El Naturalismo*, Madrid: Renacimiento.

Pardo Bazán, Emilia (1926), *El lirismo en la poesía francesa* (obra póstuma), Madrid: Pueyo.

PARDO BAZÁN, Emilia (2001), «Apuntes autobiográficos», en «La primera redacción, autógrafa e inédita de los "apuntes autobiográficos" de Emilia Pardo Bazán», en Ana M.ª Freire López (ed.), *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 26, pp. 305-336 (disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2n4z9>).

PARDO BAZÁN, Emilia (2002), *Obras completas, VI: Novelas ejemplares* (*Los tres arcos de Cirilo. Un drama. Mujer). Novelas cortas (El áncora. Cada uno… Allende la verdad. Belcebú. Finafrol. La gota de sangre. Arrastrado. En las cavernas. La muerte del poeta. La aventura de Isidro. La última fada. Clavileño. Dioses. La Pepona. La Serpe. Rodando. Edición de Darío, Villanueva y José Manuel González Herrán*), Madrid: Fundación J. A. Castro.

PASCOE, D. (1977), *Individualism in the late Novelas Breves of Emilia Pardo Bazán*, tesis de maestría inédita, Exeter: University.

PATIÑO EIRÍN, Cristina (1998), *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

SÁNCHEZ LLAMA, Ignacio (2010), «Introducción» a Emilia Pardo Bazán, *Obra crítica (1888-1908)*, Madrid: Cátedra, pp. 9-140.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (1988), *Las ideas literarias y estéticas de Emilia Pardo Bazán (1876-1921)*, tesis doctoral inédita dirigida por el prof. A. Vilanova, Barcelona: Universidad.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2002), «Fundamentos estéticos de la crítica literaria de Emilia Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios *et. al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona: Universitat, Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 415-426. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/fundamentos—estticos—de-la—crtica—literaria-de—emilia—pardo-bazn-0/>.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa (2005), «Emilia Pardo Bazán: crítica e historiadora literaria», en José Manuel González Herrán y Cristina Patiño Eirín (eds.), *Emilia Pardo Bazán: estado de la cuestión*, La Coruña: Fundación Caixa Galicia, pp. 135-177.

VALERA, Juan (1961), *Obras completas*, vol. 2, Madrid, Aguilar.

VILLANUEVA, Darío (2003), «El cosmopolitismo literario de Emilia Pardo Bazán», en A. M.ª Freire (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 63-80.

VILLANUEVA, Darío, y José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN (2002), Introducción a Emilia Pardo Bazán, *Obras Completas, VI. Novelas ejemplares. Novelas Cortas*, Madrid: Fundación J. A. Castro, pp. IX-XVII.

VIII.
EL TIEMPO CUMPLIDO DE LA NOVELA CORTA

Sergio Callau Gonzalvo
Earth University

> Viven solas en el palacio doña Berta y Sabelona; ellas y el gato, que, como el arroyo del Aren, no tiene nombre porque es único, *el gato*, su género (Alas, *Doña Berta:* 135)

Como el gato de doña Berta, la novela corta es un género de tan escurridiza definición que cada ejemplar suyo lo niega mientras la nombra. ¿Será que solo pueden ser género así, sin género, todas las novelas cortas? Una idea semejante parece desprenderse de las reflexiones que Mariano Baquero Goyanes hace acerca del parentesco entre cuento moderno («naturalista» lo llama él) y novela corta. El texto que sigue se apoya inicialmente en la peculiar lectura de Baquero de ese género «sin género» y en la ligadura que el propio crítico hace entre la necesidad de inscribir en la historiografía la idea de género literario y otras ideas estéticas para concluir, no obstante, una idea diferente a la que él parece articular: que la novela corta sí parece un género distinto, al menos lo parece en el abanico de años que se despliega entre el final del siglo XIX y el fulgurante comienzo del XX. Se aventuran aquí posibles bases para esa distinción a partir de la poco explorada red de vínculos sugerentes que se teje entre tres narraciones significativas de esa época, solo en apariencia muy diferentes: *Doña Berta*, de Leopoldo Alas; *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville, y *El águila y el pastor*, de Gabriel Miró.

A la novela corta podría adscribirse determinada temporalidad, no solo y no tanto en el marco interpretativo que habilita la historia de los llamados movimientos literarios sino también y sobre todo en el del tiempo entendido desde una perspectiva estética. Baquero intenta las dos perspectivas a la vez, la historiográfica y la estética, pero acaba declarando hábil

solo a la primera. Pero es el ahondamiento en la perspectiva estética el que hubiera permitido, todavía hoy, la valoración como tales de novelas cortas como *Bartleby.*

Sin relación aparente con la novela corta, las hipótesis de Walter Benjamin sobre el drama alegórico permiten situar el foco para su posible identificación en determinado tipo de construcción del personaje. Para que esos personajes puedan ser dignos protagonistas de una novela corta, deben ser protagonistas de un tiempo ya vencido, cumplido, exhausto: deben leerse a la cadavérica luz de la alegoría. Es esa luz o tiniebla la que obliga a seguir interpretando de forma alegórica obras que a nadie sorprenderían leídas de tal modo, como el Persiles. Lo que más llama la atención en este ámbito en pleno siglo XXI es la propia «necesidad» de recurrir a prácticas semejantes de lectura alegórica en el dominio crítico (Lozano Renieblas, 2019: 150), prácticas sin las que —se sostiene aquí— no pueden leerse *Doña Berta, Bartleby* o *El águila y el pastor.*

Lo tierno: poesía, cuento y novela corta

El análisis de Baquero Goyanes sobre el cuento no solo es de utilidad para explorar la frontera entre novela corta y cuento —entendiendo este último como cuento literario o, en palabras del crítico (1949: 24), como «el más moderno de los géneros literarios»—, es valioso también si se toma esa definición suya de cuento como parte inseparable de la metodología en la que para él adquiere sentido, y esta es la de la historia de las ideas estéticas. Dicho de otro modo, para Baquero el cuento es la materialización genérica de la expresión de la estética de una época. Así, para Baquero, el cuento nació «a la sombra» de la estética que reúne las características propias del género, que a su juicio es el naturalismo. Se trata en particular de un género nuevo tan independiente y tan poco híbrido o tan poco «menor» como otras claras formas de expresión literaria de una época, como lo son o han sido «la tragedia, la epopeya, o aun la novela» (*ibidem:* 26).

Parece claro a día de hoy que el género del cuento literario ha trascendido sobradamente las fronteras del naturalismo como «época estética». Tampoco es preciso condicionar la novela corta, al menos las tres novelas cortas que aquí se proponen como tales, a determinado ímpetu historiográfico por caracterizar etapas de la cultura o el arte, ni siquiera *Doña*

Berta, novela corta ejemplar para Baquero y preferida de su propio autor. Pero es muy interesante detenerse en aquello que, más allá del señalamiento de un momento histórico-cultural preciso, sí permite continuar en el marco de lectura habilitado por Mariano Baquero para novelas cortas y cuentos y que se apoya con fuerza singular en su propia lectura de la narrativa breve de Clarín. En particular, es muy conveniente destacar su concepto de *pensamiento poético*, un concepto que se apoya, primero, en las características distintivas de determinada narrativa breve y, segundo, en el «temperamento» de Clarín.

En primer lugar, en el ensayo de Clarín titulado *La novela novelesca* —que, de acuerdo con Baquero, trata en realidad sobre la novela poética— «se adivina» el deseo «con intuición sorprendente, actualísima» de una novela en que «la poesía emane de la misma trama, de la calidad de la acción y del sentimiento, y no del ropaje» (1949: 145). Se trata de cierto y misterioso «pensamiento poético» atribuible al cuento y a la novela corta «de distinta calidad del que se resuelve y concreta en poesía. Empleamos esta expresión al no encontrar otra más adecuada para definir esta clase de emociones, de sensaciones, que provocan la creación del cuento» (*ibidem:* 146). Para la elaboración de este concepto de pensamiento poético o similares, Baquero destaca la semejanza con la «intuición» mediante la cual el preceptista José Coll y Vehí identificaba en *Elementos de literatura* (1885) como «género eslabón entre la poesía y la novela» a determinadas «novelitas»: «Este mismo nombre [de cuento] se ha aplicado a algunas novelitas en prosa más poéticas de lo que generalmente acostumbra a ser la novela, como los tan conocidos cuentos de Hoffmann, los cuentos árabes, etc.» (Baquero Goyanes, 1949: 25).

En segundo lugar, resulta que la relación con la poesía que Baquero dibuja a partir del nuevo y breve arte narrativo —se llame *cuento* o *novelita*— se acelera, como la energía eléctrica ante determinados conductores, con determinados «temperamentos»: «Del temperamento poético de Clarín sabemos mucho a través de esas narraciones suyas como *Doña Berta, Pipá, El Torso, El dúo de la tos*, en las que fluye una ternura que tiene su origen en la reacción —de carácter poético— del autor frente a la vida» (1949: 146). La ternura es, para Baquero, una innovación absoluta de Clarín, es esa «dimensión nueva que Alas trae a la literatura española: la ternura» (*ibidem:* 532). Es la ternura —«aquello aparentemente

cursi, pero en realidad *tierno*» (*ibidem:* 669)— la clave en la que debe leerse la novela corta de Alas preferida por Baquero y por el propio autor, *Doña Berta:* «ése es el gran mérito de *Clarín:* haber sabido extraer de unos motivos aparencialmente cursis una gran lección de humanidad y de belleza» (*loc. cit.*).

Esa dimensión «nueva» —de ahí su historicidad— de la ternura que sostendría esa novela corta sostiene también toda una lección ética y estética y es configurada por Alas a través de la transformación de una anécdota aparentemente vulgar «en una novela corta de extraordinaria calidad poética, impar en la literatura de su tiempo» (Baquero Goyanes, 1949: 669). Es una dimensión que, si nos fijamos, permite trazar una enorme distancia entre novela corta y novela. A diferencia de la novela, la novela corta no es de su siglo, al menos no *Doña Berta: «Doña Berta* no es ya el siglo XIX» señala Baquero (*ibidem:* 669), sino el «siglo visto desde la evocación, sin apenas ironía —¡es tan fina la que lleva a *Clarín* a asustarse de los tranvías y veloces vehículos madrileños!—, con una gran ternura». A más «ternura» o «calidad poética», más grande es el abismo entre la gran novela del XIX y la novela corta; y, como si se nos materializara ante el entendimiento una perfecta relación matemática de proporcionalidad inversa, más próximo se aprecia el cuento: «Todo lo que digamos del cuento, de sus conexiones con la poesía, puede aplicarse, por tanto, a la novela corta» (*ibidem:* 112).

Por ese camino van las semejanzas, pero ¿cuál es la diferencia entre cuento y novela corta más allá de la extensión? ¿La hay? ¿O es solo cuestión de cantidad de palabras, como tantos expertos han señalado? La opinión del propio Baquero parece también contarse, en principio, entre la de estos últimos: «Quitada la extensión, no puede apreciarse diferencia de técnica o de intención estética entre cuento y novela corta» (*ibidem:* 109). Y una página más abajo en su trabajo parece confirmarse que, si solo interviene la extensión como diferencia, no es posible establecer entonces ninguna en lo que al género concierne entre novela corta y cuento, pues Baquero incide en lo «absurdo» que sería el hecho de «valorar un género literario por sus dimensiones» (*ibidem:* 110).

No obstante, en esas mismas páginas, otras afirmaciones del autor permiten abrir otras posibles vías de diferenciación más allá de la extensión entre cuento y novela corta, vías que, por tanto, permiten identificar cierta

paradoja teórica. Veamos una posible vía para fundamentar esta paradoja partiendo, por ejemplo, de la síntesis que el propio crítico establece de las semejanzas y diferencias entre la novela corta, el cuento y la novela. A diferencia de esta última, novela corta y cuento

> se ven de una vez, y se narran sin interferencias, sin digresiones, sin personajes secundarios. Solo se diferencian en que el asunto de la novela corta —que, en los mejores casos, tiene una raíz poética semejante a la del cuento, v. gr., *Doña Berta* de *Clarín*— requiere más páginas (Baquero Goyanes, 1949: 109).

Si —como hemos visto arriba— la novela corta y el cuento participan de un pensamiento poético de la misma «calidad» y si —como establece esta última cita— el asunto de una y otro son semejantes en su «raíz poética», ¿cuál es la razón para que, como se deriva de las siguientes palabras, el asunto de una y otro *requiera* diferente número de páginas?: «No se resuelve el paso del cuento a la novela mediante un hinchamiento del primero, como dice Marañón, sino que es necesario un asunto que por sí mismo —y no por las digresiones— requiera más páginas, las de una novela corta» (*ibidem:* 113).

Por tanto, aunque raíz o calidad poéticas hagan semejantes novela corta y cuento, no es la cantidad de páginas de la novela corta mayor por capricho, lo es porque así lo requiere un asunto que, de algún modo, es de *calidad diferente* a la del cuento. Digámoslo con las mismas palabras de Baquero Goyanes: «al no existir un canon delimitador de las justas proporciones del cuento, rebasadas las cuales se caiga ya en la novela corta, hay que aceptar que el que una narración sea una cosa u otra depende de la intención del autor y de las calidades del asunto elegido» (*ibidem:* 109). El ser o no ser de la novela corta, que «sea una cosa u otra», depende por tanto, y a pesar de las propias palabras de Baquero, de las calidades y no de las cantidades: la calidad del asunto de uno o de otra condiciona la diferencia de cantidad y —se puede decir ya ahora— quizás de género.

Asuntos de género: personajes de un drama del destino

Baquero Goyanes identifica la «maravillosa novela corta *Doña Berta*» (1949: 654), la obra preferida para su propio autor, como «el máximo exponente de la perfección a que la narración breve llegó en nuestras letras, en los últimos años del siglo XIX» (*ibidem:* 669). Se trata de «una de las

mejores creaciones literarias del pasado siglo, distinta a todo lo que en aquel tiempo se escribió en España» (*ibidem:* 145). Y todo ello guarda algún tipo de relación con el hecho claro para Baquero de que es sobre todo en esta obra donde, como ya se ha señalado, Clarín se acercaba a su ideal narrativo, el de «la novela poética» (*loc. cit.*).

El ideal de la novela poética de Clarín al que alude Baquero Goyanes es el de un texto sobre todo y nada más que «humano». Habría que añadir que como novela es muy poco novelesca, ya que, en opinión del propio Baquero, queda «al margen de toda preocupación social, filosófica, política» (*ibidem:* 654), esto es, queda fuera de la gran placenta que nutre la novela decimonónica. No es resalte de la ciclópea capacidad de generar historia del género humano o de sus naciones o clases, sino incisión en lo humano de algún modo, sí, pero de un modo más poético que propiamente novelesco.

Lo que pone en escena este género más que una narración pura es un drama, un drama que es «únicamente humano, y de ahí su imperecedera belleza» (*ibidem:* 654). No es que la narración se diluya, sino que crece «en fuerza emotiva, en pureza estética» al «desaparecer toda finalidad tendenciosa». Lo que queda «como único motivo» es el drama, «el drama humano», el drama de doña Berta —«tan suave, tan carente de énfasis» (*ibidem:* 654). Así pues, si nos dispusiéramos a identificar la clave de la novela corta como género a partir de las ideas de Clarín sobre lo que para él es el género narrativo idealmente corto, estas pasarían por la elección de una focalización de tipo dramático (siempre de un modo más visible que el de la mirada propiamente narrativa) para lograr un personaje con algún signo de sincronía eterna (ese drama humano de «imperecedera belleza») y de alcance universal (esa «pureza estética»).

En el caso de *Doña Berta* su focalización dramática no parece ajena en su concepción a aquella dimensión donde opera el efecto poético que Baquero ve en la novela corta. Y es también fácil vincular en esta novela corta la fuerza con la que la protagonista es tiranizada por la idea, una idea tan poderosa como ajena al propio personaje, la idea de la poesía con la que, de acuerdo a A. W. Schlegel, Calderón era capaz de generar los mejores efectos dramáticos. Recuerda Walter Benjamin cómo Schlegel subrayaba que

> no conocía «ningún dramaturgo que hubiera sabido convertir en poesía los efectos teatrales tan bien [como Calderón]». Calderón fue un maestro en esta materia, ya que el efecto escénico responde a una necesidad interna de la forma que le es más peculiar: el drama del destino. Y la exterioridad misteriosa de este autor no consiste tanto en el virtuosismo con el que el accesorio escénico ocupa constantemente el primer plano en las intrigas de los dramas del destino, como en la precisión con la que las pasiones mismas asumen la naturaleza de tales accesorios (Benjamin, 1990: 124).

La apasionada resolución que se apodera de doña Berta no es suya, y es ella misma quien la reconoce como una tiranía tan extraña y absoluta, tan misteriosamente externa a ella, que diría Benjamin: «Doña Berta sentía que aquella fortísima, absoluta, irrevocable resolución suya debía acaso su fuerza a un impulso invisible, extraordinario, que se le había metido en la cabeza como un cuerpo extraño que lo tiranizaba todo» (Alas, *Doña Berta:* 162). Ese territorio sin historia que rodea a la buena anciana es colonizado por el tiempo absoluto que se hila en la rueca del *fatum:*

> A veces, Berta, después de haber estado hablando de la colada una hora, callaba un rato, no contestaba a las observaciones de *Sabel;* y después, en el silencio, miraba a la criada con ojillos que reventaban con el tormento de las ideas..., y se figuraba que aquella otra mujer, que nada adivinaba de su pena, de la rueda de ideas dolorosas que le andaba a ella por la cabeza, no era una mujer..., era una hilandera de marfil viejo (Alas, *Doña Berta:* 148-149).

Este tiempo fatal de la Antigüedad converge en los dramas del destino barrocos con el de la historia de la salvación. Como explica Benjamin —y no es posible pormenorizar en este espacio—, a esta compleja visión temporal se debe, entre otras cosas, la visión de la historia como ruina. Esa historia es alegorizada en *Doña Berta* como aquello que debe quedar fuera de los dominios de los Rondaliegos, «adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros» (Alas, *Doña Berta:* 133). Dominios tan verdes y mullidos como los del Edén por su endogamia atávica («no mezclaban la sangre ni la herencia») hasta que, como en el Génesis, el pecado de Berta contamina toda esa naturaleza y provoca su castigo eterno: «Berta comenzó a comprender su falta por su castigo. Se le robó el hijo...: ya que había manchado la casa solariega pecando allí, se le dejaba el lugar de su deshonra, donde estaría más escondida que en parte alguna» (*ibidem:* 145). Y se debe también a la forma propiamente alegórica de contemplar la escena el empuje irrefrenable de la historia hacia la naturaleza, una naturaleza, en este contexto tomado por la historia de la salvación, inevitablemente manchada por la culpa.

Una vez iniciada la idea alegórica, llega el momento de mostrar, como ya ocurría en los dramas del destino, que la naturaleza de cosas y personas se une bajo la ley común de la fatalidad. En el imperio de esa ley, «la naturaleza del hombre se expresa por medio de la *pasión ciega*, mientras que la de las cosas lo hace mediante el ciego azar» (Benjamin, 1990: 124; la cursiva es mía). El retrato del capitán que desencadenará la fatal y ciega pasión de doña Berta llegará en razón del más ciego azar, de manos del ilustre pintor, señorito de ciudad insólitamente perdido en ese «finibusterre del mundo». Y en ese retrato apoteósico se resume, explícitamente, «la pasión ciega» tan propia de la naturaleza de la criatura humana como esperable por ciega genética en el supuesto hijo de doña Berta: «había dolor, había remordimientos, *había la pasión ciega* y el impulso soberano en aquellos ojos, en aquella frente, en aquella boca, en aquellos brazos; bien se veía que aquel soldado caía en la muerte heroica *como en el abismo de una tentación fascinadora a que en vano se resiste* (Alas, *Doña Berta:* 156; la cursiva es mía). Esta ley de la fatalidad común a cosas y personas, «se pone tanto más de manifiesto cuando más apropiado es el accesorio escénico que funciona de instrumento registrador» (Benjamin, 1990: 124). El retrato del capitán es, sin duda, un excelente instrumento registrador de esa ley de la fatalidad.

El oído emocional del lector

Partiendo del modo de lectura de *Doña Berta* que propone Baquero Goyanes podemos llegar a avanzar hasta darnos de frente con una protagonista que es la del drama mismo de la humanidad. Si añadimos a la guía algunos apuntes de Walter Benjamin, se puede incluso alcanzar a leer ese drama en el pentagrama de la historia de la salvación. Tomando esta dirección, es requerido arbitrar algún tipo de modelo psicológico —por lo inalterable— e histórico —por su escritura mediante signos determinados y trazables—, un modelo quizás equiparable a la escritura de la música, una escritura que es, más bien, escritura de la percepción de la música. En ese modelo no solo cultural sino también matemático debe haber cosas, deben existir, más allá de las convencionalmente visualizadas por su significante en la partitura o en el papel, se debe poder medir la intensidad de determinadas emociones o se puede contar incluso la duración o reiteración de sus descargas. Solo de un modo semejante sería posible extraer

sentido para leer con la precisión necesaria esa «sensación de descarga emocional, más o menos lenta según las dimensiones de la narración, pero siempre única, tensa, emitida de una vez» que de acuerdo a Baquero Goyanes (1949: 112) debe caracterizar al género de la novela corta o al del cuento.

En este modelo, el reconocimiento de la novela corta como género pasa por el lector, en particular por su sensibilidad: «La novela corta ha de actuar en la sensibilidad del lector con la misma única fuerza de vibración que el cuento posee» (Baquero Goyanes, 1949: 112). Si en lugar de esta «vibración emocional, sin baches, sostenida en un solo acorde» el escritor «provoca sensación de varias notas, intensas pero separadas por relleno novelístico», no se acertó: esto no es ya ni cuento ni novela corta, señala Baquero (*ibidem:* 112). Acordes que provocan sensaciones, notas más o menos intensas que producen vibraciones emocionales... La calidad poética que Baquero señalaba para el cuento o la novela corta se hace música de las emociones y cobra peso la recepción para su reconocimiento, a la vez que los lectores se hacen escuchantes.

Escuchar emociones sirve también para diferenciar entre formas narrativas, a juicio de Mariano Baquero (*ibidem:* 112): «La novela es como un sinfónico conjunto de vibraciones, cuyo efecto total no percibimos hasta que la última ha sido emitida. El cuento es una sola vibración emocional. La novela corta, una vibración más larga, más sostenida». Mario Benedetti se vale de un método muy similar para distinguir los tres géneros. En su caso, que sí incide en el carácter genérico distintivo de la novela corta, la elaboración del símil no se sitúa tanto en el ámbito de cámara de la orquesta sino en el de la cámara cinematográfica. Para Benedetti (1968), el cuento viene caracterizado por la «instantánea», lo que en términos narrativos se traduciría en la contemplación del hecho, del estado de ánimo o del «simple retrato». Si a este retrato simple se le agrega, por ejemplo, su «evolución» parcial —pensemos en el retrato fatal del capitán en *Doña Berta*—, eso significa que es una novela corta la proyectada. Por supuesto, solo en la novela propiamente dicha es en donde cabe la evolución total. A juicio de Benedetti, mientras la novela permite la expresión del «todo», de la «historia completa», el cuento y la *nouvelle* «no pasan de ser versiones deliberadamente limitadas del conflicto humano». El cuento, «una especie de corte transversal efectuado en la realidad», viene caracterizado por la peripecia. Ese corte —continúa Benedetti—

«puede mostrar un hecho (una peripecia física), un estado espiritual (una peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje», mientras que para leer la *nouvelle* la clave está en el proceso, hasta el punto que se puede caracterizar como el género de la transformación. Pero ¿qué es lo que se transforma?

Resulta de mucho interés la apreciación de Benedetti de que, a diferencia del cuento y la novela, donde «casi siempre» resulta un dato esencial, en la novela corta «no importa demasiado dónde se sitúe el resorte aparente de su trama». Esto es ciertamente patente en *Bartleby:* allí «no existe resorte ni peripecia fundamental», indica el escritor uruguayo. Si hay algo que, desde luego, no se transforma de principio a fin del relato es su protagonista, ese «extraño copista». Siguiendo a Baquero, podríamos añadir a esas palabras de Benedetti que lo que sin duda no se transforma es la «sensación» del lector, su percepción de que esa es una figura completamente extraña al paisaje, protagónica solo fuera de él.

Creo importante incidir en el hecho de que cualquier enfoque interpretativo en el héroe Bartleby o en la heroína Berta o la heroína águila —con ella vamos también enseguida— solo puede mostrar la escena como desquiciada del paisaje en el que se presenta, extrañada del mundo en donde el narrador ha situado a esos personajes: un escribiente desterrado de su escribanía, el águila surcando majestuosa los cielos con un bozal de perro y una muy frágil viejita —con el olor a hierbas y a ganado todavía en su vestido— acosada por la megalópolis. La principal razón para presentar en este ensayo como congéneres estos tres textos estriba en la claridad inapelable con la que la mirada del narrador muestra a su personaje como un absoluto inadaptado, progresivamente volatilizado de los mapas sociales o culturales cuyos contornos los humanos están configurando. Esa realidad de ninguna manera responde ya a los procesos en los que en algún momento sí fue útil ese personaje, quien, como bien resaltaba Benedetti, no parece presentar margen alguno para su propia transformación, parece ideado para un ya imposible paisaje eterno. Ese personaje para siempre inadaptado lo es porque ya no hay posibilidad alguna de mantenerse al margen de la mancha de la historia (*Doña Berta*), porque todavía más poderoso que el propio tiempo de la historia es el tiempo de la culpable criatura humana (lo veremos también en *El águila y el pastor*) o, como apunta *Bartleby* y veremos de inmediato, por razones del todo misteriosas.

No estriba, por tanto, la clave en la trama o en un tiempo o espacio específicos que, como vemos, pueden ser muy diferentes; no es, por supuesto, la cantidad de palabras lo que está en juego. Sí resulta ser de alguna forma relevante aquello que permite identificar la novela corta —de cierto estas tres— con determinado proceso de descargas emocionales en el lector: en estos tres casos, para mayor claridad, esas descargas serían de compasión, de «lo tierno» percibido por el lector. Pero lo que es del todo patente en estas tres novelas cortas —lo que quizás sirva para leerlas como referentes genéricos— es el empuje implacable, fatal, que el narrador efectúa sobre la caracterización de ese personaje digno de toda conmiseración, hasta el punto de que lo único que queda seguro en el relato es su inadaptación absoluta a cualquier tipo de futuro narrable.

Es el enorme peso que adquiere en la mirada del narrador la impotencia de su personaje, a la vez, más querido (querido hasta las entrañas), aquello que determina la emocionada escucha del lector. Sobre todas las cosas, lo que identifica a los tres personajes es apenas su sometimiento obligado a cierta mirada compasiva, su enajenación por causa de una ternura —que diría Alas— que recae insobornable (si el lector no es un psicópata) sobre ellos. Veámoslo con claridad en el tramo final de *Bartleby:*

> Aquello parecía el corazón de las eternas pirámides, en donde, por algún extraño arte de magia, las semillas de césped que los pájaros habían dejado caer entre las grietas habían germinado.
>
> Acurrucado en la base del muro, con una postura extraña, las rodillas levantadas y echadas a un lado, la cabeza en contacto con las frías piedras, así me encontré al malogrado Bartleby. Pero no se movía. Me paré. Después me acerqué a él, me agaché y vi que sus nublados ojos estaban abiertos; salvo por eso, parecía estar durmiendo profundamente. Algo me impulsó a tocarlo. Sentí su mano y un estremecimiento, como una especie de hormigueo, me subió por el brazo y me bajó por la espalda, hasta los pies.
>
> La cara redonda del despensero me observaba ahora con detenimiento.
>
> —Su cena está lista. ¿Tampoco va a cenar hoy? ¿Acaso vive sin comer?
>
> —Vive sin comer —dije; y le cerré los ojos.
>
> —Oiga. Está dormido, ¿verdad?
>
> —Con los reyes y consejeros —murmuré (Melville, *Bartleby, el escribiente:* 112-113).

A lo largo de *Bartleby* el narrador nos hace partícipes de algún modo de la propia transformación de su ánimo: «de la sorpresa a la rebeldía, de la rebeldía a la resignación», reproduciendo las palabras de Benedetti. Pero,

sin lugar a dudas, también el ánimo del lector debe estar sujeto a transformación. Eso parece desprenderse también de las siguientes palabras del escritor uruguayo sobre la relevancia definitiva —y definitoria de la diferencia entre cuento y novela corta— de la «curiosidad» o «sensibilidad» del que lee: «El cuento actúa sobre sus lectores por *estupor;* la *nouvelle,* mediante una conveniente *preparación.* El efecto del cuento es la sorpresa, el asombro, la revelación; el de la *nouvelle* es una excitación progresiva de la curiosidad o de la sensibilidad del lector, quien, desde su sitial de preferencia, llega a convertirse en el testigo más interesado». Una vez más, la novela corta se lee en clave de su capacidad genérica para excitar determinada sensibilidad.

El objeto del sacrificio o el héroe de la novela corta

Si hay una sensación que no puede dejar de desprenderse de la lectura de *Doña Berta* es la del amor de la protagonista por su hijo desaparecido. Es de ese tipo de amores que no pueden verse, solo sentirse. Al igual que pasa con el amor según la famosa carta de Pablo de Tarso a los corintios (1 Cor 13), una cosa es el amor del alma humana que se puede pintar «pintorescamente» y otra cosa el amor que experimenta la otra alma, el puro amor: «"Parece que hay dos almas —se decía a veces—; una que se va secando con el cuerpo, y es la que imagina, la que siente con fuerza, pintorescamente; y otra alma más honda, más pura, que llora sin lágrimas, que ama sin memoria y hasta sin latidos… y esta alma es la que Dios se debe de llevar al cielo"» (Alas, *Doña Berta:* 163). Esta vía al cielo, desde los dominios barrocos del arte, es la vía dolorosa, la alegórica subida al Calvario que culmina, paradójicamente, en un descendimiento:

> Y al mismo tiempo que el cuadro desaparecía, llevado por los operarios, la vista se le nublaba, a doña Berta, que perdía el sentido, se desplomaba y venía a caer, deslizándose por la escalera, en los brazos del mozo compasivo que la había ayudado en su ascensión penosa.
>
> Aquello también era un cuadro; parecía a su manera, un *Descendimiento* (Alas, *Doña Berta:* 181).

Solo en su ascenso/descenso al calvario de la historia se muestra la auténtica fuerza de la fe o de la duda, de la fragilidad absoluta, en fin, que permite equiparar el nivel de lectura de los tres personajes de estas novelas y que, más o menos explícitamente, explica su necesidad de sa-

crificio. Como señala Lou Charnon-Deutsch (1985: 145), doña Berta es capaz de identificarse con los escritores místicos que rogaban por el retorno de Dios incluso cuando se sentían plenamente abandonados por él y así confirmar la sentencia del narrador acerca de que el mejor creyente es aquel que sigue postrado ante el ara sin Dios: «En la duda amaba lo que tenía de fe, como las madres aman más y más al hijo cuando está enfermo o cuando se lo roba el pecado. "La fe débil, enferma" llegó a ser a sus ojos más grande que la fe ciega, robusta» (Alas, *Doña Berta:* 184). Es tan desmedido, tan instintivo y animal el amor de doña Berta... y a la vez se manifiesta de una forma tan pétrea. Solo puede compararse con la fe idolátrica en Dios en un mundo de altares inhabitados: «A la Naturaleza hay que saber amarla como los amantes verdaderos aman, a pesar del desdén. Adorar el ídolo, adorar la piedra, lo que no siente ni puede corresponder, es la adoración suprema. El mejor creyente es el que sigue postrado ante el ara sin dios» (*ibidem:* 169).

Para Baquero Goyanes, si hay otro narrador como Clarín que, además de admirable, se halle caracterizado por la capacidad de proyectar sobre sus creaciones una mirada tan sensible y compasiva como la que inspira doña Berta, ese es Gabriel Miró: «Si cada vez parece estar más admitido el que este género narrativo es, fundamentalmente, el producto de una penetrante sensibilidad, parece claro que Gabriel Miró estuvo poderosamente dotado para su cultivo» (2005: sección VII). Baquero denomina *cuento* a *El águila y el pastor,* pero a la vez se une al propio Miró en la confesión de la dificultad que supone poner una etiqueta certera a la «variada terminología» de la narrativa mironiana: «el género "cuento", en manos de Miró, se caracterizó, muy frecuentemente, por configurarse en forma de "parábolas", "fábulas", "alegorías", "estampas", "glosas", etc.» (*ibidem:* VII). De hecho, «puede que equivalga a una empresa poco menos que inútil el intentar fijar un género que, para Miró, nunca estuvo fijado y resuelto como tal» (*ibidem:* III). Curiosamente, si la sensibilidad de Miró lo condujo a cultivar poderosamente el cuento, esta misma sensibilidad —siempre de acuerdo a Baquero— «le llevó, con frecuencia, a rebasar las fronteras del cuento para incidir en otras modalidades próximas» (*ibidem:* VII).

También se fija Baquero Goyanes en otros dos aspectos de la narrativa de Miró que pueden resultar relevantes en este contexto. El primero es el

valor simbólico, «casi obsesivo», de las águilas en su obra. El segundo aspecto a destacar es que, de acuerdo a Baquero (2005: v), la sensibilidad y la ternura de Miró se proyectan especialmente en su tratamiento de los animales y de los niños. Tanto el fuerte valor simbólico —alegórico más bien, diríamos aquí— como el foco en el reflejo de almas que no se adaptan al mundo histórico de los hombres son rasgos característicos de las tres novelas cortas que se proponen aquí como ejemplares. Veamos de un plumazo —pues no hay lugar para más— toda la pasión y, también en este caso, toda la alegoría que se ciernen sobre el personaje principal de *El águila y el pastor*.

Inicia el relato con la imagen del águila, soberana de todo lo que la vista alcanza. Como un dios omnisciente, el águila domina el esplendoroso espacio del cielo y su sombra y aliento parecen cernirse sobre el último de los cabellos de las criaturas: «Su grito resonaba en todo el ámbito azul del día; las ovejas se paraban mirándola; a veces volaba tan terrera que se sentía el ruido de sus plumas y de su pico, y toda su sombra pasaba por los vellones de las reses» (Miró, «El águila y el pastor»: 35). Este mundo no es ya edénico; tampoco por él fluye el tiempo propio exactamente de la historia, es un tiempo todavía de amos y siervos en el que aún no se ha consumado el fratricidio cainita. Pero ya se piensa. «El pastor pensó: "veo más mundo del que podré caminar en mi vida, y él no me ve; si ahora viniese el hijo del amo, y yo lo despeñara, nadie lo sabría, estando delante de tanta tierra"» (p. 36). Ese humano que se enfoca ahora ya lo es porque supura odio y no hay nada mejor que las imágenes hiperexpresionistas de Miró para expresarlo en una sinestésica algarabía de alegorías:

> le roía la frente una inquietud como de párpado que quiere abrirse, y alzaba los ojos. Agarrada a las esquinas de un tajo, doblándose toda, le miraba el águila. [...] Toda la soledad estaba para el hombre llena del furor de los ojos del ave flaca y rubia; se sentía adivinado en sus pensamientos. ¿No hubo palomas enamoradas de hombres y corderos apasionados de mujeres? Pues el pastor y el águila se aborrecían. «¿Desde dónde estará mirándome ahora?», se preguntaba de noche el pastor (Miró, «El águila y el pastor»: 36-47).

La narrativa apoteósica se devela en su ser alegórico y se hace todo materia, desciende súbitamente de su espacio celestial cuando el águila cae en el cepo del pastor y se hace objeto absoluto —como el hijo de un dios incomprendido— de la venganza del hombre:

> Y una mañana su risa y su voz rodaron triunfalmente por el valle. El águila aleteaba, desgraciada y magnífica, sangrándole las garras entre los muelles de presas. Recostóse el pastor a su lado y estuvo aguantando todo el sol para regodearse mirándola: quiso verse dentro de sus ojos inmóviles de brasas redondas, y en esas lumbres se estremecía una frialdad de bravura y de señorío indomable. Se los hubiera reventado, mordiéndolos como un fruto, lo mismo que ella a él, si el pastor hubiese muerto en el desamparo del monte (Miró, «El águila y el pastor»: 38).

Se parece mucho al comienzo de la historia universal de la culpa, pues esta, como advertía Benjamin (1990: 222) para la alegoría barroca, se proyecta también en las criaturas no humanas. El perro es tan culpable como el hombre: «"¿Cómo la mataré?", pensaba el pastor. ¿Cómo la mataría para que durase mucho muriendo? Entonces el mastín y el amo se miraron culpablemente; y el perro embistió» (Miró, «El águila y el pastor»: 39). Es entonces cuando le ponen al águila el bozal de perro: «Todos rodearon al águila y le pusieron el bozal de perro trenzándole las ataderas de alambre». Esto rememora a una práctica medieval europea con los lobos, considerados como perros, no de Dios sino del diablo, y que todavía se testimoniaba en América, siglos después, cuando se les cortaba la mandíbula inferior o se les «ataba el hocico para después soltarlos y que murieran lentamente de hambre» (Safina, 2017: 202).

A partir de aquí solo hay una imagen posible del dios, la del nazareno camino del Calvario: «Después la arrancaron del cepo como si ya fuese una oca. Le colgaba un dedo, y el pastor se lo quebró del todo, tirándoselo al mastín que lo cogió de un brinco y en seguida lo soltó y le huía como si le diese la sensación de toda el ave» (Miró, «El águila y el pastor»: 40-41). La imagen confirma esa presencia misteriosa que asusta todavía al can, pero, sobre todo, el absoluto abandono de cualquier idea del Dios todopoderoso. Es exactamente como si se diera la posibilidad misma del agónico sacrificio de su carne y de su sangre —la de Dios— que para el cristianismo tiene lugar en la eucaristía:

> Se la llegaba el pastor a los ojos. Dentro de la reja del bozal, la cabeza del águila tenía un infortunio pavoroso, y su mirada ardía tan humanamente que el pastor se la apartó, porque, estando tan cerca, le angustiaba el bozal, como si fuese él quien lo llevara clavado en su carne y en su sangre (Miró, «El águila y el pastor»: 41).

Consummatum est

El indigno final de águila del águila de Miró, presa de los mismos cielos que la concibieron, no dista del final reservado a los mesías en su principal sostén cultural en Occidente. La única diferencia evidente es la de especie biológica que protagoniza uno u otro relato. ¿Hay imágenes paralelas con los otros dos héroes de los tres textos aquí analizados? ¿Qué especie es esa de escribiente, que no escribe? ¿De qué fuente mítica o de qué escorzo del espíritu humano procede la obstinación absoluta de Bartleby, inexpugnable, insobornable ante la amenaza de la muerte misma? ¿Qué dios, qué grandeza puede amparar a semejante guiñapo humano? ¿Y la especie del gato sin nombre (o el género del relato que le da vida)? ¿Por qué la historia contada en *Doña Berta* debe aplastar no solo a la viejita de voluntad inamovible, sino también a su pobre gato, esa criatura que ni la culpa del nombre debería tener? ¿Por qué recae el foco en su final en el final de *Doña Berta*?

> En la calle de Tetuán, en un rincón de una trastera, en un desván, quedaba un gato, que no tenía otro nombre, que había sido feliz en Susacasa, cazador de ratones campesinos, gran botánico, amigo de las mariposas y de las siestas dormidas a la sombra de árboles seculares. Olvidado por el mundo entero, muerta su ama, el gato vivió muchos días tirándose a las paredes y al cabo pereció como un Ugolino, pero sin un mal hueso que roer siquiera; sintiendo los ratones en las soledades de los desvanes próximos, pero sin poder aliviar el hambre con una sola presa. Primero, furioso, rabiando, bufaba, saltaba, arañaba y mordía puertas y paredes y el hierro de la reja. Después, con la resignación última de la debilidad suprema, se dejó caer en un rincón; y murió tal vez soñando con las mariposas que no podía cazar, pero que alegraban sus días, allá en el Aren, florido por Abril, de fresca hierba y deleitable sombra en sus lindes, a la margen del arroyo que llamaban el río los señores de Susacasa (Alas, *Doña Berta:* 189).

Si en *El águila y el pastor* no presenciamos huella alguna del discurrir de un tiempo histórico a raíz del absoluto regimiento de la historia de la salvación (en su corte más cainita), la historia contada en *Doña Berta*, la novela corta de Clarín, es paradigmática de tal género porque en ella se reduce el espacio de desenvolvimiento del personaje al extremo mismo del abismo de la historia de la que se nutre la gran novela.[1] La misma doña

1 Piglia (2017: 270-282) asocia la técnica de la novela corta con el proceso de renovación o ruptura de la novela del XIX, lo cual se corresponde con un «narrador débil» que

Berta es quien aduce las razones de la imposibilidad para su propia «novelización» o la de su entorno por la doble carencia de historiografía —«Ni los moros ni los romanos pisaron jamás la hierba del Aren» (Alas, *Doña Berta:* 137)— y geografía —«Por aquí no se va a ninguna parte: en Zaornín se acaba el mundo» (*ibidem:* 137). Es por eso que el género de *Doña Berta* dentro de la historia de la literatura solo se puede leer como *cul-de-sac,* como el espacio mismo en el que su personaje quedó obligada a recluirse dentro de un «mapamundi homérico»: «"Por aquí no se va a ninguna parte; este es el finibusterre del mundo", dice doña Berta, que tiene caprichosas nociones geográficas; un mapamundi homérico, por lo soñado, y piensa que la tierra acaba en punta, y que la punta es Zaornín, con Susacasa, el prado Aren y Posadorio» (*ibidem:* 137).

Más allá de toda noción hispánica de territorio donde en cualquier caso se quiera insertar *Doña Berta,* en *Bartleby, el escribiente,* una de las pocas novelas cortas sobre la que existe algo parecido a un consenso de reconocimiento con tal etiqueta genérica, es como si la historia fundiera sus planos ya no en ensoñación heroica, sino en la nebulosa del rumor, la que se manifiesta cuando el narrador se dispone a indagar en la biografía del protagonista. «Lo que mis propios y atónitos ojos vieron de Bartleby es todo lo que sé de él, excepto, en efecto, un vago rumor que aparecerá en el apéndice final» (Melville, *Bartleby, el escribiente:* 8). Ese rumor lo es acerca del antiguo trabajo de Bartleby en la sección de Cartas No Reclamadas,

---

vacila, que narra sin saber sobre «un acontecimiento que no termina de entender» y construye «un universo que, en cierto sentido, también trata de descifrar» (*ibidem:* 274). Si aplicamos esta propuesta a los tres textos mostrados aquí (lo que no hace desaparecer cualquier error en el punto de partida de mi elección de los textos), solo *Bartleby,* sin duda, podría ser campo de experimentación para un diagnóstico genérico de la novela corta desde una perspectiva semejante. Pero me inclino a pensar que tampoco es la herramienta más versátil para este proceso. Hay algo más allá de la evidentísima indefinición del narrador en *Bartleby* que sigue intrigando a sus entregados lectores. Y, en cualquier caso, *Doña Berta* y *El águila y el pastor* serían ejemplos ya sin duda alguna de todo lo contrario: requieren un narrador con las ideas muy claras para la lectura que se hace aquí de ambas novelas cortas. El énfasis de Piglia en el punto de vista narrativo sí le es útil en su argumentación para diferenciar entre —siguiendo sus acepciones— el misterio, el enigma y el secreto y también para diferenciar la *nouvelle* de otros géneros, en particular del cuento. Pero este enfoque no resultaría aprovechable para identificar como tal el corpus de novelas cortas visto aquí. Tampoco parece determinante para este fin la relevancia otorgada por este mismo autor al final ambiguo.

uno de los trabajos más tristes que el ser humano pueda imaginar, todavía más si por «naturaleza y por desgracia» —lo que, como hemos visto, vendría a ser lo mismo en una visión alegórica— ha sido confinado en la desesperanza:

> El rumor era el siguiente: Bartleby había trabajado como subalterno en la sección de *Cartas no reclamadas* de la Oficina de Correos de Washington, de la que lo habían despedido de repente por un cambio en la administración. Cuando pienso en este rumor, no puedo expresar de forma adecuada los sentimientos que me atenazan. ¡Cartas no reclamadas! ¿No les suena eso a cadáveres? Imaginen un hombre que, por naturaleza y por desgracia, es proclive a una exangüe desesperanza; veamos, ¿existe otro trabajo más adecuado para acrecentar esta desesperanza que el de manipular continuamente esas cartas no reclamadas y clasificarlas para destruirlas en las llamas? Porque las queman a montones cada año (Melville, *Bartleby, el escribiente:* 114-116).

Y por nebuloso y leve que pudiera parecer este hecho para la construcción de una historia de sólidos fundamentos, en *Bartleby,* en esa imprecisa historia de ese insignificante personaje —«Creo que no existe material alguno para escribir una biografía completa y satisfactoria sobre este hombre» (Melville, *Bartleby, el escribiente:* 8)— se finaliza el relato abriendo vasos comunicantes con la historia toda de la humanidad, o de la desesperanza. Ese fútil intento de historiar a Bartleby, vaga y poderosamente cercano en su método al de la alegoría, es en realidad el relato obligado del mismo sinsentido que caracteriza a los vencidos protagonistas de estas tres novelas cortas:

> Algunas veces, entre el papel doblado, el pálido empleado encuentra un anillo —el dedo al que iba dirigido quizá está descomponiéndose ya en su tumba— o un billete enviado con la más diligente de las caridades —aquel a quien iba a aliviar ya ha dejado de comer y no volverá a tener hambre—; el perdón para aquellos que murieron de desesperación; la ilusión para quienes sucumbieron por falta de confianza; buenas nuevas para los que, asfixiados por las continuas calamidades, fallecieron ya. Portadoras de mensajes de vida, estas cartas se precipitan a la muerte.
>
> ¡Ay, Bartleby! ¡Ay, la humanidad! (Melville, *Bartleby, el escribiente:* 116-117)

Ay, esa humanidad ciertamente condenada más allá del tiempo terrenal —parece recordarnos también *El águila y el pastor*—, esa humanidad que perpetua su reconcomio en el oscuro rincón donde su historia se deslavaza de la historia natural, toda vez que el hombre quiso matar al hombre y acabar con quien le observaba desde lo más azul del cielo…

> Todos la cogían, pasándola de brazo en brazo; la tentaban la pechuga, soplándole al plumón para verle los piojos en la piel desnuda; le apretaban el pico, quitándole el resuello; sentían el palpitar de sus párpados; le rascaban las conchas y el calo de sus garfas. Removióse todo el animal en una sacudida delirante; tronó un aletazo duro y brincó entre el sol.
>
> Y la gente decía:
>
> —Se morirá como un perro, un perro en el cielo y en las cumbres.
>
> —Se morirá de reconcomio como una persona y cuando era feliz.
>
> Y la miraban, riéndose. El águila iba entrándose en el azul, gloriosa y libre, con el bozal de perro (Miró, «El águila y el pastor»: 41-42).

Así es que parece que la novela corta podría entrar en el azul de la teoría literaria, con un bozal de perro. No puede ser de otra manera para un género de personajes de voluntad demasiado férrea para caber en un cuento; obstinadamente capaces de ser novelados, si su tiempo no estuviera ya cumplido.

Bibliografía

Alas, Leopoldo («Clarín») (2001), *Doña Berta. ¡Adiós, cordera! y otros cuentos*, Barcelona: Crítica, pp. 133-189.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid: CSIC.

Baquero Goyanes, Mariano (2005), «Los cuentos de Gabriel Miró», Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuentos-de-gabriel-mir-0/html/002fd44a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.html#I_0_>.

Benedetti, Mario (1968), «Cuento, *nouvelle* y novela: tres géneros narrativos», *Sobre artes y oficios: ensayo*, Montevideo: Editorial Alfa. Disponible en <https://www.literatura.us/benedetti/cuento.html>.

Benjamin, Walter (1990), *El origen del drama barroco alemán*, traducción de José Muñoz Millanes, Madrid: Taurus.

Charnon-Deutsch, Lou (1985), *The Nineteenth-century Spanish Story: Textual Strategies of a Genre in Transition*, Londres: Tamesis Books.

Lozano Renieblas, Isabel (2019). «Hermeneutica, alegoría y anagogía en Los trabajos de Persiles y Sigismunda», en Randi Lise Davenport e Isabel Lozano-Renieblas (eds.), *Cervantes en el septentrión*, Nueva York: IDEA, pp. 149-174.

Melville, Herman (2008), *Bartleby, el escribiente*, traducción de María José Chuliá García, ilustraciones de Javier Zabala, Madrid: Nórdica libros.

Miró, Gabriel (1921), «El águila y el pastor», en *El angel (sic), el molino, el caracol y el faro. Estampas rurales y de cuentos, estampas de un león y una leona, estampas del faro*, Madrid: Atenea, pp. 33-42. Edición facsímil (s. f.), Nabu Public Domain Reprints.

Piglia, Ricardo, «Secreto y narración», en *La forma inicial, editado por* Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas, Nueva York: Sudaquia Editores: 270-282.

Safina, Carl (2017), *Mentes maravillosas. Lo que piensan y sienten los animales*, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

IX.
EN BUSCA DE LA PERFECCIÓN: LA NOVELA CORTA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI

Ángeles Encinar
Saint Louis University, Madrid Campus

Lo breve nunca ha tenido buena prensa en España por asociarse, muy erróneamente, a algo menor. A pesar de ello, hay autores y obras notables desde los clásicos: Cervantes, María de Zayas, Pardo Bazán y Clarín, entre muchos otros. También, desde principios del siglo xx, hubo colecciones fundamentales, La nueva novela, La novela del sábado, La novela actual, La novela corta y, entre 1965 y 1969, la colección de Alfaguara de La novela popular, dirigida por Jorge Cela Trulock, donde publicaron destacados escritores como Francisco Umbral con *Balada de gamberros* (n.º 13, 1965), Javier del Amo con *El sumidero* (n.º 17, 1966) y Dolores Medio con *El señor García* (n.º 33, 1966). En las portadas aparecían los adjetivos *contemporánea, inédita* y *española* para recalcar su idoneidad.

El profesor Mariano Baquero Goyanes dedicó varios estudios a singularizar los rasgos de la novela corta. A él se debe la analogía estructural de comparar la novela con una sinfonía, el cuento con una vibración y la novela corta con una vibración más sostenida (1998: 131). Subrayaba, en otro momento, las ideas de Goethe en cuanto a la narración de un acontecimiento inusual o insólito, también de otros estudiosos alemanes que incorporaban la percepción de tratar de un tema punzante (1992: 25). Otra asociación interesante es la relación entre la novela corta y la novela poemática, como indicaba Miguel Ángel Lozano; se refería a dos grandes escritores: Gabriel Miró, que prefería la insinuación y la adopción de un lenguaje «que no lo dice todo, sino que lo contiene todo»

(Lozano, 1996: 70), y Ramón Pérez de Ayala cuyo interés narrativo le llevaba al «hombre interior», a sus pensamientos y afecciones, donde primara la sugerencia, es decir, la inclinación del relato hacia lo lírico; para él en la novela corta prevalecería lo sintético e intuitivo (*ibidem:* 73).

Graham Good efectuó uno de los análisis más penetrantes sobre la *novella*. Precisaba su doble efecto de intensidad y expansión al confrontarla con los dos géneros cercanos (1977: 200). En la época moderna la sitúa entre dos polos: por un lado, en el recuento de sentimientos e impresiones desde una sensibilidad pasiva; por otro, en la exposición de motivaciones profundas que combinan juegos con los personajes y estrategias narrativas. Por último, sintetiza un conjunto de rasgos definitorios, entre ellos el elemento de novedad —algo fuera de lo ordinario, pero posible—, la imitación de una narración oral en el tono o el estilo, el principio formal de intensidad y la ausencia de consecuencias o interacciones acumulativas entre el yo, los otros y el mundo enfocándose, en su lugar, en exigencias naturales o sobrenaturales.

Por otro lado, entre los autores españoles actuales, José María Merino —además de escritor, excelente teórico del género breve— asociaba la novela a un viaje a tierras lejanas, donde parece lógico realizar excursiones varias y se aceptan desvíos de la ruta; sin embargo, la narrativa breve exige, a su juicio, «un viaje al centro» sin demoras ni distracciones. Al contrastar la novela larga y la corta, Merino aseguraba que en esta deben ser eliminados los intermedios, los pasadizos y las zonas de transición, pues su forma «viene determinada por la síntesis y la aceptación de las restricciones como valores en sí mismos» (2004: 78-80). Otro escritor sobresaliente en la novela corta, Luis Mateo Díez —recordemos sus doce novelas reunidas en *Fábulas del sentimiento*—, consideraba su elección como una incitación al reto y la ambición y apuntaba la exigencia de «[…] un orden del relato que evite derivaciones no significativas, voces no imprescindibles. No se trata de contención sino de precisión, de que la idea narrativa se explaye en la espiral que va envolviendo el interior» (2010: 70-71). Finalmente, Antonio Muñoz Molina, en la nota antepuesta a *Carlota Fainberg*, reflexionaba sobre la transformación del texto primitivo del relato a novela corta y lo fundamentaba con una similitud musical, porque había adquirido «resonancias nuevas»; además, afirmaba que se trata de la modalidad narrativa «en la que mejor resplandece la maestría» y concluía

señalando rasgos de su morfología, derivados de los géneros limítrofes: «la intensidad y la unidad de tiempo de lectura del cuento y la amplitud interior de la novela» (2017: 8-9).

En un artículo reciente, el narrador británico Ian McEvan (2012) aseguraba que la novela corta es la forma perfecta de la ficción en prosa. Aludía a obras de Mann, James, Kafka, Conrad y Munro, entre otros, y subrayaba que las demandas de la economía empujan a los escritores a pulir sus frases, a mostrar sus efectos con una intensidad inusual, a enfocarse en su creación y a impulsarla con una mentalidad funcional y llevarla a la unidad. No divagan, nos ahorran subtramas y secciones hinchadas.[1]

Gran parte de las características mencionadas anteriormente se comprueban en las *nouvelles* del siglo XXI que analizaremos.

El lugar sin culpa

José María Merino ha practicado con éxito diversos géneros y ocupa un lugar de prestigio en el panorama de nuestras letras. Sobresale, sin duda, en la narración breve. En 1999 publicó *Cuatro nocturnos*, conjunto de cuatro novelas cortas que exploran el tema del doble y de la identidad, constante en su obra. Agavillarlas en un libro, dada la unidad temática y la atmósfera similar en el desarrollo de los acontecimientos, confirma la tendencia a agruparlas, cuando no sobrepasan cierta extensión, para lograr una entidad más potente, porque se presentan variaciones en torno a un mismo tema. Por el contrario, la dimensión de *El lugar sin culpa*, 167 páginas en su primera edición, posibilita su individualidad. Esta novela es la primera de un ciclo sobre los espacios naturales.

La Dra. Gracia, la protagonista, se ha refugiado en una isla huyendo de una realidad adversa: la desaparición de su hija y el enfrentamiento con su anciana madre, demente. Sin embargo, un suceso imprevisto trastocará la aparente tranquilidad y actualizará angustias para ella y otros personajes,

1 La primera parte de este artículo, con variaciones, ha aparecido en el monográfico de *Insula* de junio de 2020, con el título «Viajes al centro: las novelas cortas de José María Merino, *El lugar sin culpa*, y Sara Mesa, *Cara de pan*».

porque el pasado no se puede suprimir: la desmemoria y la intemporalidad son objetivos inalcanzables, sugiere el texto.

La variedad de perspectivas narrativas subraya la condición experimental, frecuente en la novela corta. A una voz en tercera persona se yuxtapone sin señales previas la voz en primera persona, en segunda e incluso en primera del plural, que representa a la colectividad de los habitantes temporales del lugar, así se dota al relato de polifonía y de una visión múltiple y enriquecedora sobre los sucesos, porque al distanciamiento del narrador reflexivo le siguen, a veces de inmediato, la visión subjetiva de los distintos yoes o el desdoblamiento del tú indagando sobre su propio comportamiento.

El tiempo estructura la obra. Las secuencias se ordenan en franjas horarias que ocupan dos días completos, desde las 19:45 del inicio hasta la misma hora de dos días después; funciona, por tanto, como un marco reforzador de unidad, característica del género. La similitud inicial, casi total, del primer y del último fragmento otorga circularidad; sin embargo, se prevén cambios, dada la decisión tomada por la protagonista. El tiempo desempeña asimismo un papel primordial en la temática: el ser humano vive acosado por él, por ello, en realidad, los personajes buscan el «no tiempo», intentan alejarse de este constructo angustioso en un lugar paradisiaco. El cronotopo bajtiniano adquiere relevancia. La isla (Cabrera, se puede comprobar por referencia a algunos datos históricos) supone un espacio privilegiado de refugio para varios personajes; aquí encuentran el aislamiento y la intemporalidad codiciadas para conseguir su meta: la ansiada desmemoria. La doctora se propone parecerse a las lagartijas, ser precavida ante el entorno y huir de cualquier alteración. Más adelante, admitirá la consideración de la isla como «un cobijo que tenía mucho de amniótico, en el que luces y olores, sonido y temperatura, se ajustaban a su sentido como si formasen parte física de su nueva existencia» (Merino, *El lugar sin culpa:* 95). La imagen del amnios proporciona la dimensión de libertad, un sitio asociado al fluir sin coordenadas de lugar y de tiempo, donde prevalece una sensación de protección frente al exterior.

Mediada la novela afloran las motivaciones profundas de cada uno de los personajes para la búsqueda del destierro. A la huida familiar de Ángela Gracia se yuxtapone el drama de la muerte por sobredosis del hijo del Hombre de los Tesoros, el accidente mortal del amigo del Intrépido Bucea-

dor y el asesinato del Apuesto Oficial, entre otros. Todos guardaban un secreto y reprimían el sentimiento de culpa; la acumulación de historias ocultas redunda en el tema central del escape y de la culpabilidad. El epicentro trágico de la existencia de la protagonista se expande en espiral con las memorias de los otros. Recordemos, en este sentido, que la isla se ha convertido en sitio ideal, porque la inmensidad circundante, contemplada desde el paraje natural, impulsa la ensoñación. Este estado tan particular del soñador lo pone «fuera del mundo próximo», apuntaba Gaston Bachelard, y en esta situación se vivencia la sensación de estar en otra parte; hay una impresión de inmensidad interna, asimismo, una vez alejado de la vida consciente y de la prudencia (1965: 163-64).

Notemos ahora el afán experimentador de esta narración en la nomenclatura de los personajes, algunos ya señalados, denominados por su profesión o su descripción; están también la Rubia Cantinera, la Nena Enfurruñada, la Alegre Rosita, el Poeta Suicida, el Buen Marido o la Hermana Preferida, incluso se designa El Lugar Sin Nombre al punto de cita de la comunidad. Este anonimato contribuye al deseo de pérdida de anclaje al mundo real de todos ellos. Sumamos a la innovación, rasgo prevalente en la novela corta, otro diferenciador: su marcado carácter oral. El incidente fortuito, que rompe la normalidad y actualiza miedos y angustias, provoca la necesidad de contar la experiencia individual. Así, el arqueólogo narra la historia de su hijo ante su atenta audiencia en el bar de la comunidad y realiza una crónica detallada hasta llegar a la dramática conclusión; el buceador relata la asfixia de su amigo en la gruta por falta de precaución; Rafalet el Viejo refiere los avatares de su familia y confiesa sus miedos; y el teniente, cuando se le presenta la ocasión, cuenta a la doctora Gracia su tragedia personal. Los verbos *dicendi* se repiten y se refuerza el acto de narrar con modulaciones de la voz y gestos para impedir distracciones de los oyentes, porque el objetivo de cada uno de los hablantes es que su relato sea «escuchado y comprendido» (Merino, *El lugar sin culpa:* 128). Se busca la complicidad y el entendimiento de las situaciones, por ello, no se escatima en detalles para una verdadera escenificación.

La otredad es motivo recurrente en la narrativa meriniana. Consecuencia o causa de la pérdida de identidad, según los casos, se manifiesta con frecuencia mediante la estrategia del desdoblamiento. Ángela Gracia es consciente de esta experiencia ante la incertidumbre del destino de su hija

y admite sentirse otra persona, muy distinta de la que cree ser: «[...] como si en ti hubiese conseguido aparecer alguien que no eres tú, como si te hubieses desdoblado de pronto, y la que tú has sido siempre se viese dominada por una desconocida titubeante, medio amnésica, que sin embargo eres tú misma» (*ibidem:* 119). También sucede con el militar y, al contarle a la doctora la razón de su destierro en la isla, reconoce su vivencia de haberse sentido otro en un momento clave de su vida profesional. Aquel doble actuó por su cuenta, de manera impensada, pero era parte de su propio yo, emergente en una circunstancia incontrolable. La conjunción de esta temática, sobresaliente en la novela, la expuso José María Merino hace años: «No puedo hablar de mis narraciones sin intentar aclarar conceptos como tiempo, sueño y memoria, o puntualizar algunos aspectos de ciertas invenciones de la imaginación, como los temas del doble, el apócrifo y la metamorfosis, que tanto tienen que ver con la identidad» (2001: 9).

La naturaleza protagoniza la obra sin duda alguna. El paisaje idílico es el trampolín para sumergirse en el olvido y en un microcosmos alejado de la angustia y de la culpa. A este fin contribuye la reiterada alusión a los cuentos de hadas. El bosque es una presencia constante para los personajes, se adentran en él, como los protagonistas infantiles, y en ese entorno mágico pretenden encontrar el talismán salvador. Los distintos parajes y las descripciones de senderos y flora autóctona dotan al espacio de un carácter bucólico, ideal para la disolución de los miedos.

La conclusión de la novela subraya la condición insólita de la anécdota central, porque resulta imposible discernir si la estancia de la doctora Gracia en la isla ha sido real o es producto de su imaginación, activada por la contemplación de una fotografía en la sala de espera del psiquiatra. Incluso puede tratarse de una confusión entre sueño y vigilia, porque la consistencia de aquel se impone, a veces, en la fragilidad de esta. No en vano, en toda la narrativa del autor prevalece su interés por difuminar las fronteras entre ambos, además de entre realidad y ficción, vida y literatura, natural y sobrenatural.

Cara de pan

La producción de Sara Mesa (1976) se inició en la primera década del siglo XXI y, en la actualidad, es una de las escritoras más interesantes en la

narrativa española. Sus novelas *Cuatro por cuatro* (2012) y *Cicatriz* (2015) recibieron el aplauso unánime de la crítica, la última fue elegida en los suplementos culturales como una de las mejores del año, así como su libro de cuentos *Mala letra* (2016). Con la novela corta *Cara de pan* (2018) demuestra una vez más el poder y la valentía de su escritura, siempre en el filo de lo inquietante y marginal de la realidad, en las zonas oscuras e invisibles para los biempensantes.

El germen de esta narración se encuentra en el cuento «A contrapelo», publicado en el volumen colectivo *Riesgo* en 2017. Al terminarlo, la autora se dio cuenta de otra historia posible, con un desarrollo y una tensión dramática mayores, añadimos, y de ahí surgió la historia actual. En aquel, con un tema similar, destaca, no obstante, su carácter metaliterario. El narrador subraya en el inicio de las ocho secuencias estructurales los retos enfrentados al abordar el asunto del abuso a una menor. Por eso, es necesario evitar la cursilería, la inverosimilitud de la trama, las escenas y el lenguaje morbosos y, finalmente, acertar en la conclusión, porque, como indicaba Graham Good —refiriéndose a la *novella*, pero también se hace extensivo al cuento— faltan cadenas de consecuencias e interacciones acumulativas entre el yo y lo demás (1977: 210). Y así lo confirma la voz narrativa en el relato: «[…] el mayor riesgo es saltarse la concatenación causa-efecto, no válida en la vida, no en la compleja y turbadora existencia humana, que no es cursi ni debe ser simplificada» (Mesa, «A contrapelo»: 31).

Cara de pan está dividida en dos partes: la primera, más extensa, donde se desarrolla la singular anécdota, y la segunda, de menos de treinta páginas, donde se ofrece la conclusión con una ejemplar labor de síntesis de lo sucedido, omitido intencionalmente por el narrador. El parque, un lugar natural al igual que la isla en *El lugar sin culpa*, se convierte en el refugio para los dos protagonistas: «Casi», la niña de casi catorce años, y el «Viejo». Observamos, asimismo, el anonimato de los personajes que contribuye a su deseo de alejamiento de la realidad y de escape de la sociedad, como nota el adulto al referirse a su cantante predilecta, Nina Simone, cuyo nombre artístico la distancia de la «cárcel» del real, de modo similar a los adoptados por ellos. La admiración por esta artista marginalizada por su raza y su ideología (recuerda al personaje de la película *Green Book*, ganadora del Óscar a mejor película en 2019) se asocia con él mismo y con la joven: el hombre es tachado de excéntrico y zumbado antes de que el lector conozca su discapacidad

y ella se siente enajenada por sus compañeros de instituto; de hecho, el mote humillante «cara de pan» se lo adjudicó una de las chicas.

La pérdida de la noción del tiempo en el escondite de ambos es otro punto de contacto con la anterior novela, pero la mayor sintonía con aquella proviene de la pretensión de suplantar el mundo real por el imaginario. La fantasía comienza por la invención de Casi de una familia muy distinta al relatarle al Viejo su vida, pero es con la escritura de su diario cuando se produce la impostura. La relación entre un hombre de 54 años y una adolescente presupone una aberración en principio, aunque pueda tratarse tan solo, como es el caso, de la búsqueda de comprensión y compañía. La niña imagina el contexto de una situación así y el pensar en esta transgresión le supone placer, sobre todo, por sentirse el centro de atención, distanciada de los problemas de integración y de los complejos apuntados por la orientadora el curso anterior. En su relato ficticio consigue todo lo negado en su vida diaria.

La novela afronta el tema de la marginación. Se trata de dos seres solitarios, enajenados por su entorno; en un caso, es el medio escolar y familiar pues sus padres son mayores y se siente abandonada por su hermano que se ha ido a estudiar al extranjero; en el otro, el Viejo es hijo de una relación incestuosa entre su madre y el padre de esta, de ahí su vida oculta, además estuvo internado en un manicomio. En ambos casos, la sociedad ha intentado controlarles mediante sus guardianes oficiales (orientadores y psiquiatras), como afirma el hombre: «Los vigilantes de la moral hacen sus diagnósticos mentales diseccionando familias, ¡nunca salen de eso!» (Mesa, *Cara de pan:* 76). La índole de estos asuntos —el incesto y la alienación— se ajustan bien a la dimensión de la novela corta y presentan no mundos sino «lo que está en el mundo», en términos de Albert Thibaudet (en Baquero Goyanes, 1998: 132).

Las relaciones de poder, el dominio y la sumisión, son tema recurrente en la obra de Sara Mesa y aquí reaparecen. Casi padece continuamente esta situación en el instituto: en los trabajos en grupo surge siempre alguien dominador, que manipula a los demás por el gusto de hacerlo. El Viejo ha experimentado lo mismo en la clínica, pasando de un grupo a otro sin adaptarse en ninguno, porque se rebela ante la imposición. El hombre admite que en la propia naturaleza se establecen posiciones entre dominantes y dominados. Lo ejemplifica con los pájaros, animales objeto

de su fascinación, dotados de diversos plumajes y morfología que los inclina a comportamientos opuestos por su propia condición. La metáfora del pájaro, volando en libertad o apresado en su jaula, refleja bien los sentimientos de los personajes en la sociedad. La comparación se expande a la lingüística con las expresiones «cabeza de chorlito» o «tener la cabeza llena de pájaros» que muestran la enajenación de los individuos.

La narración subvierte la conducta esperada entre un adulto y una joven. Es Casi la seductora y quien intenta provocar el abuso, acción infructuosa pues la manipulación planeada no lo logra. Sin embargo, los prejuicios se impondrán y el Viejo es acusado de un delito sexual nunca cometido. Es él la víctima en contra de cualquier suposición, porque la sociedad castiga la diferencia, no suele hacer distingos con los individuos ingenuos o alejados de las normas, aquellos situados fuera de lo aceptable y establecido por los dirigentes de la moralidad.

La imaginación condena y salva a los dos. Por un lado, la escritura del diario otorga a Casi la opción de una salida airosa consigo misma, transforma la realidad para conseguir la victoria personal, aunque se trate de una farsa. Por otro, esa misma escritura se interpreta correctamente al ser leída por una psicóloga y provoca la confesión de la joven. El acierto autorial radica en la desdramatización de los hechos y la elipsis —se enfoca solo la resolución—, porque lo importante es demostrar lo inquietante de nuestro mundo y de nuestras conductas. El desasosiego y la duda prevalecen sobre las certezas y los juicios de todo tipo.

Unidad y variedad

La reunión de un conjunto de novelas cortas o cuentos unificados para su publicación en libro fue una práctica habitual desde la creación del género, no hay mejor ejemplo que el volumen cervantino de *Novelas ejemplares*. Pero también, entre muchas otras, obras de Clarín y Pardo Bazán, citados al principio de estas páginas, y ya en el siglo XX, de Ramón Pérez de Ayala y Miguel de Unamuno. Del último mencionamos *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, donde se refiere al título de Cervantes para precisar que debe considerarse el adjetivo desde una propuesta estética, no moral, y propone las suyas como «ejemplo de vida y de realidad», además de calificar a sus personajes de «agonistas» (Unamuno, 1920: 11) con evidente afán

unitario. Precisamente, una situación vinculante es uno de los cuatro elementos característicos señalados por Robert J. Clements en su estudio «Anatomy of the Novella» (1972: 3).[2]

Mariano Baquero Goyanes retomaba el término de «cuento largo» de Emilia Pardo Bazán y lo consideraba más adecuado que el de novela corta por estar más vinculado con aquel, pero subrayaba que no se trata de hacer un cuento dilatado (con un aumento arbitrario de extensión) sino de aceptar una necesidad asociada a un mayor desarrollo (1998: 131). La alternancia terminológica continúa en la actualidad; es frecuente ver reseñas donde se mencionan los dos vocablos seguidos: cuentos largos o novelas cortas, se apunta sobre el género. El profesor se refería también a la unificación de un volumen en torno a un tema y consideraba algunas obras extensas más que novelas colecciones de relatos. Una organización así, configurada según una disposición musical, la denominaba «variaciones sobre un tema». Entre las diferentes opciones, están los llamados por él cuentos «reversibles» (una segunda parte que es envés de la primera), la repetición de un personaje o la recurrencia de un rasgo común (*ibidem:* 148).

A nuestro juicio, la agrupación de novelas cortas o relatos en libro pone sobre la palestra el término «ciclo de cuentos», acuñado por Forrest Ingram, que lo definía como «a book of short stories so linked to each other by the autor that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts» (1971: 19). Un ciclo está unificado de diferentes modos, a través de los escenarios, la acción, el tema, los personajes, el tono, los símbolos, etc., pero lo que Ingram califica de penetrante es un desarrollo recurrente, es decir, la repetición de un elemento ya usado de otra forma o en otro contexto, pues este modelo puede actuar a cualquier nivel. Tengamos también en cuenta la interesante expresión *rovelle* (mestizaje entre *roman* y *novelle*). Dallas Marion Lemmon la delimita como «a novel or near-novel composed of short tales or stories —a series of stories so interrelated and intertwined that their cumulative effects are novelistic» (1971:

2 Es interesante que, al estudiar la novela corta del barroco español, Evangelina Rodríguez Cuadros propone un nuevo sistema de disposición del material que denomina «marco ausente», donde la ausencia está suplida por un marco ideológico (1996: 35).

3510). Sin embargo, han pasado ya más de cuatro décadas desde la propuesta de Ingram y, por tanto, su teoría se ha revisado. Los estudios de Susan Garland Mann (1989), Dunn y Morris (1995), Gerald Kennedy (1995). Rolf Lundén (1999) y James Nagel (2001), entre otros, amplían la visión. El último señala como característica esencial del ciclo de cuentos la simultaneidad de autosuficiencia e interdependencia (2001: 16), mientras que Lundén subraya la tensión entre apertura y cierre, entre fuerzas centrípetas y centrífugas (1999: 12).[3]

¿Hablamos de novelas cortas o ciclo de cuentos en un volumen? Si la unificación estuviera efectuada por un mismo personaje en diferentes momentos de su vida, siendo cada relato autónomo en sí mismo pero otorgando mayor significación en un conjunto, nos inclinaríamos por la segunda opción. Pensemos en el volumen de Esther Tusquets *Siete miradas en un mismo paisaje*. No obstante, también habría de tenerse en cuenta el desarrollo de la situación en cada historia para inclinar la balanza a uno de los lados. Destacamos que este libro, publicado en 1981 en la editorial propiedad de la autora, Lumen, no especificaba ni en la portada ni en la contraportada si se trataba de novela o de cuentos.[4]

Novelas cortas y/o ciclo de cuentos

Estaciones de paso

La extensión es un atributo de la narrativa de Almudena Grandes. En la distancia larga muestra sus mejores dotes de escritora, pero tiene dos buenos volúmenes de narrativa breve: *Modelos de mujer* (1996) y *Estaciones de paso* (2005). En el primero reunió cuentos publicados anteriormente en revistas o libros colectivos. El segundo recoge cinco historias unificadas por un tema común: la adolescencia, esa etapa pasajera del título. Se trata de un ciclo de cuentos, son relatos autosuficientes pero están interrelacionados por la temática —el enfrentamiento a la muerte y al despertar de la

3 Se han producido numerosas aproximaciones al tema de los ciclos de cuentos en los últimos años entre la crítica anglófona, la francesa y la italiana. Remito al artículo de Elke D'hoker y Bart van den Bossche (2014).

4 Hay un artículo que se ocupa de esto: Lecumberri, 1988.

sexualidad de los adolescentes—, el punto de vista —todos en primera persona— y el espacio —Madrid—. También podemos calificar de novelas cortas a tres de ellos, el segundo, el tercero y el cuarto, no solo por su extensión —casi ochenta páginas cada uno— sino, especialmente, por el mayor desarrollo de los protagonistas y por la necesidad de expansión de lo contado. Persiste la ambigüedad terminológica.

«Tabaco y negro» y «Receta de verano», situados en segundo y cuarto lugar, son dos novelas de aprendizaje. Paloma y Maite las protagonizan y el devenir de los acontecimientos en esos años fundamentales, entre los trece y los dieciocho, muestra su crecimiento y la manifestación de los ritos del paso del tiempo, rasgos de esta clase de novela (Beltrán Almería, 2017: 373-374). Serían de tipo biográfico; las dos jóvenes evolucionan hacia la madurez, moldeadas por los sucesos que les ha tocado vivir. Sin embargo, el proceso se completa bien solo en el caso de la primera, donde se comprueba su instalación en la edad adulta; para la otra chica es más la asunción de la realidad adversa, a través de una profunda autoconcienciación.

«Tabaco y negro» se estructura en tres partes bien delimitadas. En la inicial, se produce la identificación entre Paloma y su abuelo por su afición a los toros. Él es reconocido sastre de toreros y parece controlar su destino, en cierto modo, al decidir el traje de luces que vestirán en la plaza. En la visita a la tienda, se entabla la estrecha relación. La joven es testigo del don de su abuelo, no heredado por su padre. Durante cinco años se consolida la compenetración entre ambos hasta la muerte repentina de aquel. Pero Paloma se ha convertido en poco tiempo en una experta taurina y ha aprendido la lección más importante: «Ver no es lo mismo que mirar, y al mirar, no todas las personas ven lo mismo [...]. Como escuchar no es lo mismo que entender» (Grandes, *Estaciones de paso:* 45). Este es el *leitmotiv* que llevará a la joven a la maduración, una vez asumido por ella misma.

En la segunda parte, el espacio narrativo cobra relevancia. Es fundamental para el desarrollo del relato y la configuración del personaje, en continuo contraste con los demás. La sastrería de la calle Colegiata («santuario secreto»), y la vivienda superior, es el espacio de la intimidad, se ha constituido en un cosmos para Paloma y es el lugar donde se integran sus pensamientos, sus recuerdos y sus sueños (Bachelard, 1965: 27-30). Dentro de ella residen sus valores, pero la necesidad económica la fuerza a salir de allí, es «lanzada al mundo», a un exterior hostil representado por la

tienda de moda del barrio de Salamanca donde trabajará para colaborar en el sustento familiar. Aquí no se da ni «el ser-bien» ni «el estar bien», señalado por el crítico francés (*ibidem:* 30) como el bienestar del espacio interior. La joven se enfrentará a la hipocresía, al abuso y a la avaricia de los propietarios. También descubrirá el triunfo de las apariencias en ese ambiente tan ajeno a ella y se recuperará entonces el marco textual que encabeza la historia: la cita del cuento «El traje nuevo del emperador», de Andersen. La inocencia de una niña se contrapone a la maldad y los intereses de los adultos. La impostura y la mentira son los lemas exigidos a las trabajadoras de la tienda de ropa; allí todo se desvirtúa y un ejemplo más es la reproducción en el hilo musical del pasodoble «El gato montés», en una versión electrizante alejada de la ejecución tradicional en el ambiente taurino. La melodía distorsionada se convierte en el impulso epifánico para Paloma y es desde la subjetividad de su mirada cuando se transforma un hecho ordinario en trascendente, que algo más tarde alcanzará la plenitud.

La tercera sección ahonda en las experiencias vitales de la protagonista. Catorce mujeres de diferentes generaciones —una genealogía femenina: madre, hijas y nietas— aparecen en la *boutique* para seleccionar los vestidos que llevarán a la boda de una de las jóvenes. La metáfora de una gran araña y su tela, donde están atrapadas todas las descendientes, refleja bien la relación de poder establecida. Son catorce, sin embargo, todos, dependientes y clientas, hablan de trece, porque ignoran a la joven coja. La discriminación es patente y nadie presta atención a la llamada de Paloma, ni siquiera la interesada que se refugia en la lectura, pero aquella no acepta la invisibilidad frente a la minusvalía, un subtema del relato, y denuncia la injusticia. En esta situación, la protagonista descubre su destino y su capacidad, por ello, decide actuar: «[...] me sentí yo, [...], y un don, un talento, los ojos de mi abuelo renaciendo en mis ojos» (Grandes, *Estaciones de paso:* 103). El suceso ha producido la epifanía, esta acción desborda su significación inmediata y la manifestación de esta conducta parece desproporcionada a la relevancia lógica de lo que la produce (Tigges, 1999: 12-3). La conclusión devuelve a Paloma a su lugar de origen, la sastrería de la calle Colegiata, donde ejercerá el oficio de su abuelo ahora asumido por decisión propia.

El trayecto en metro de la estación de Tirso de Molina a la de Lista durante varias semanas supone un viaje iniciático, la transformación del

personaje de la juventud a la adultez. En su encuentro hacia lo otro, ha abandonado el yo primitivo de su condición adolescente y ha superado la prueba. El viaje tiene sentido porque se completa con el retorno al punto de origen, una vez efectuada la maduración que ha supuesto el hallazgo de su yo interior, auténtico.[5] La protagonista es consciente de haber atravesado el umbral a otra época de su vida, típico de la novela de aprendizaje.

«Receta de verano» se sitúa dentro del mismo subgénero narrativo, pero Maite no se instala en la edad adulta, se constata, más bien, el proceso de concienciación de la muerte simbólica del padre. Su accidente le ha dejado en estado vegetativo y la adolescente solo lo aceptará al final, cuando le resulta evidente la tragedia y se atreve a reconocer su irreversibilidad, paso previo para alcanzar la madurez.

Las cinco secuencias narrativas se corresponden con los mismos intentos de la joven de preparar el plato favorito de su padre. Las primeras cuatro veces no logra la perfección y esa meta inalcanzable se asocia con los ritos adolescentes: el despertar sexual, la búsqueda de una figura parental, el ansia de libertad, la rebeldía, etc. Se describe la realidad adversa que le ha forzado a ejercer de adulta en su familia, pero la atribución de estas funciones no se compagina con el desarrollo emocional y psicológico acorde a sus responsabilidades. Cuando consigue realizar la receta perfecta, espera una respuesta activa del padre que, lógicamente, no se produce, entonces se da cuenta de la situación real. El proceso no se ha completado, pero está en la fase imprescindible de arranque, el paso del tiempo le facilitará el impulso definitivo, puede concluir el lector. Al igual que las estaciones del año no habían llegado a su fin, tampoco su evolución, ella misma acepta el símil: «[…] todas las lágrimas de aquel verano despiadado y magnánimo que no había terminado todavía, lloré hasta que mis ojos se secaron solos» (Grandes, *Estaciones de paso:* 249).

La perspectiva de primera persona es idónea para enfocar la subjetividad de la protagonista, las vivencias de su personal travesía. Los demás personajes (madre, hermanos, compañeros de instituto, el socio de su padre) deambulan a su alrededor para comprobar la construcción de su indi-

5 Véase al respecto el discurso de recepción pública a la Real Academia Española de Carme Riera, «Sobre un lugar parecido a la felicidad» (2013).

vidualidad, de ahí la adecuada elección de la novela corta. Las interacciones entre ella, los otros y el mundo están en función de su única caracterización (Good, 1997: 210).

El silencio y los crujidos

Jon Bilbao (1972) es uno de los autores más destacados en las dos primeras décadas del siglo XXI. *Como una historia de terror* obtuvo el Premio Ojo Crítico de Narrativa en 2008 y *Bajo el influjo del cometa*, de 2010, fue Premio Tigre Juan y Premio Euskadi de Literatura. La influencia del nuevo realismo norteamericano, encarnado por Raymond Carver y John Cheever entre otros, se manifiesta en su narrativa. En el volumen recién mencionado reunió ocho relatos, dos con extensión de *nouvelle*, en los que demuestra su habilidad en el género, con una extraordinaria capacidad para crear ambientes y tensión y profundizar en la psicología de los personajes en situaciones cotidianas, donde un acontecimiento anómalo los pone a prueba y entonces muestran conductas imprevisibles.[6] *Estrómboli* apareció en 2017 y confirmó su maestría en la narrativa breve, tanto por su originalidad argumental como por las estructuras y los recursos utilizados.

El silencio y los crujidos (2018) lleva por subtítulo *Tríptico de la soledad*, que subraya la pertinente visión de conjunto. El libro está compuesto por tres novelas cortas, con títulos propios —*Columna*, *Tepuy* y *Torre*— pero también calificadas de primera, segunda y tercera parte, de ahí se deduce el afán de totalidad. El término *composite novel*, propuesto por Maggie Dunn y Ann Morris, definida como «[…] a literary work composed of shorter texts that —though individually complete and autonomous— are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles» (1995: 2), se ajusta a la obra.[7] Asimismo, el concepto de *macrotexto*, no restringido a las colecciones de cuentos, ayuda a entender el carácter unitario pues, además de referirse al modelo combinatorio de rasgos formales y temáticos repetidos que otorgan unidad y cohesión a la agrupación, enfatiza la progresión del

6 He estudiado este libro en «Nuevas perspectivas en el cuento español reciente: la narrativa breve de Mercedes Abad y Jon Bilbao» (Encinar 2015).

7 Otras denominaciones citadas por Rolf Lundén son *story-novel, storied novel, fragmentary novel, episodic novel, anthology novel, collective novel, para-novel* (1999: 12-15).

discurso, donde cada texto solo puede ocupar la posición asignada (Corti, 1978: 185-86). Este es el caso en el volumen de Bilbao.

Juan es el nombre de los tres protagonistas y su recurrencia, en diferentes tiempos y espacios narrativos, unifica a las historias, como también lo hace el apelativo similar de Una para los tres personajes femeninos; a esta semejanza se yuxtapone el tema común de la búsqueda de soledad del ser humano a través de los siglos. El autor lo resumía explícitamente al hablar del libro como una historia de amor de un hombre por la soledad.[8]

Columna, situada en Constantinopla a mediados del siglo VI, trata de un estilita que se aparta de la vida social y de las bacanales familiares para encontrar la paz y unirse a Dios. Su alejamiento no es fructífero, pues una plaga reciente provoca terror en la ciudad y la gente se refugia en la fe ciega. Juan representa el papel de apóstol divino y se multiplican los suplicantes que peregrinan hasta él para solicitar prodigios. El humor relativiza las expectativas de los cuestionamientos religiosos; por ejemplo, la caída fortuita del anacoreta causa la curación de un jorobado y el hecho se transforma en un milagro. En varias ocasiones, se ponen de manifiesto el triunfo de las supersticiones y el aspecto mercantil asociado a las creencias. Por otro lado, la competencia con el estilita viejo, las necesidades alimenticias y la presencia de la niña Una —mensajera entre los dos ascetas— a modo de tentación muestran la debilidad de Juan y su incapacidad de una aproximación auténtica a Dios. Solo con la muerte se alcanza la soledad inmaculada, se apunta en la conclusión.

Frente a la estructura lineal de la anterior *nouvelle*, sobresale la construcción de la segunda, donde se alternan fragmentos del pasado del nuevo Juan con su presente y se inicia con una prolepsis del final («Intentó agarrarse a una mata de bromelias. [...], pero iba a demasiada velocidad y chocó y rebotó hacia el vacío» [Bilbao, *El silencio y los crujidos:* 73 y 134]); a ello se añade la referencia del narrador omnisciente al gobernador Antonio de Berrío, obsesionado en 1528 con el descubrimiento de El Dorado, dato que funciona como transición temporal para el cronotopo narrativo de esta historia: Venezuela, Puerto Ayacucho, el 1 de enero de 1969. *Tepuy*

8 En una conversación mantenida con Jon Bilbao en marzo de 2019.

es el título y es la denominación para el cerro Autana, montaña sagrada llamada el Árbol de la vida por los indígenas piaroas. Juan es un biólogo español que se ha desplazado hasta allí para estudiar la fauna del lugar, decidido a investigar y a publicar, en recompensa, algún artículo en *Nature*. Nada más instalarse en el lugar constata el logro de su verdadero objetivo: «La soledad le pasó un brazo sobre los hombros y disfrutó con él de la observación silenciosa» (*ibidem:* 79). Sin embargo, para su mujer no se trata de una querencia particular sino de una huida, una debilidad de su carácter, así lo conoce el lector a través de los retrocesos narrativos.

Los escasos personajes del relato —Elsa (su mujer) y el piloto del helicóptero, además de algunos niños e indígenas— están en función de él. El doble efecto de la novela corta, de intensidad y de expansión, se concentra en la figura de Juan y en sus intereses, todas las anécdotas y los detalles inciden en su cosmovisión, en la construcción de su mundo. Desde el aislamiento de su presente, compara su vida pasada con el sugerente símil de «un edificio con aspiraciones monumentales diseñado por un mal arquitecto» (*ibidem:* 106), por eso considera la soledad actual un modo de control de su existencia.

Solo comparte su protagonismo con una anaconda, inesperada compañera en el tepuy, a quien pone el nombre de Una. Esta ganará terreno poco a poco y se convertirá en su rival ante la supervivencia. No obstante, aunque disfrute de la soledad, «El silencio le masajeaba los tímpanos durante horas» (*ibidem:* 124), tal y como había planificado para unirse a la naturaleza, el hecho de encontrarse en una situación extrema le arrastra a considerar al animal de modo amistoso. Incluso en sus sueños cabalga sobre la serpiente y la abraza, mientras en la vigilia la considera una compañía aceptable. Irónicamente, la extraña relación será causante del fatal desenlace. Los animales son relevantes en las ficciones de Bilbao —perros, ballena, zorro, anaconda—. Frente a los humanos, son merecedores de mayor empatía, a juicio de los personajes, y resulta inquietante comprobarlo, pues se establecen estrechos vínculos con ellos que se transforman, más adelante, en experiencias ominosas.

Juan Larrazábal, inventor de la aplicación Revival, protagoniza *Torre*, cuyas coordenadas temporoespaciales son la primera mitad del siglo XXI y la isla de Menorca. Allí ha decidido recluirse el inventor de este programa audiovisual de contenido pornográfico que, además de hacerle millonario,

le ha proporcionado la fama. Ahí radica su motivación para aislarse de la gente y alcanzar la soledad. El texto combina presente con pasado inmediato, a través de una diferente grafía en la entrevista con un medio de comunicación, para conocer el proceso de encumbramiento del creador paralelo al odio provocado en gran parte de la sociedad. Al modo unamuniano, la obra supera a su autor y, asimismo, el lector puede asociar esta criatura al engendro del doctor Frankenstein.

Las consecuencias nefastas de las nuevas tecnologías se convierten en tema sobresaliente, sin olvidar que los propios usuarios, con tendencias voyeristas, perversas y transgresoras, son responsables del éxito de la herramienta.[9] Junto a este, la soledad es el asunto recurrente, el empresario vasco la buscaba desde el inicio, pero necesitaba de la prosperidad económica para lograrla con plenitud. La nueva Una, mujer mayor que cuida y protege a Juan, confiesa que «Todo lo anterior fue un trámite esforzado, una huida hacia adelante. [...] para encerrarse en un sitio de su agrado y dar la espalda al mundo» (Bilbao, *El silencio y los crujidos:* 222).

Los protagonistas de las tres historias, apoyados por los tres personajes secundarios Una, proporcionan una idea de totalidad. Se trata de la misma búsqueda desesperada del ser humano de la soledad —considerada en nuestra sociedad una anomalía— con diferentes fines: encontrarse a sí mismo y unirse a Dios; hermanarse con la naturaleza; y, por último, disfrutar del aislamiento, siendo indiferente a todo el entorno. La cronología progresiva de los relatos, y la repetición de los nombres, lleva a pensar en un mismo hombre a través de los tiempos. La agrupación de estas tres *nouvelles* nos permite comprobar la tensión señalada por Lundén (1999: 12) entre el cierre de cada relato, una fuerza centrípeta, y la tendencia a la apertura, centrífuga, para obtener una imagen completa. No en vano el escritor lo subtitula «tríptico» con la intención de plasmar una visión total, una respuesta lectora de conjunto que, a nuestro juicio, también trata de la huida de los compromisos familiares y sociales indeseados.

***

9 Destacamos la semejanza argumental con algunos episodios de la serie televisiva *Black Mirror*, que también critica los efectos de la tecnología en la vida contemporánea.

La necesidad de un mayor desarrollo del tema, de los personajes y de la construcción de su mundo, sin cruzar los límites de lo imprescindible, coloca a los autores en el ámbito de la novela corta. Tanto si la ficción se publica de modo individual, como ha sido el caso de las obras analizadas de José María Merino y Sara Mesa, como si se agrupa con otras para transformarse en una entidad de mayor trascendencia, como en los libros de Almudena Grandes y Jon Bilbao, este género es la elección idónea para los escritores. Transitan por él con la seguridad de que les ofrece «[...] la perfección y la redondez de lo estrictamente medido, [...] para que brille la envoltura», en palabras de Luis Mateo Díez (2010: 70-71). Para los estudiosos queda la tarea de delimitar sus características, su definición y su denominación con el fin de proporcionar una mejor comprensión del artefacto que tienen entre sus manos, compartido con otros lectores.

Bibliografía

Bachelard, Gastón (1965), *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Baquero Goyanes, Mariano (1998), *Qué es la novela, qué es el cuento*, Murcia: Universidad de Murcia.

Baquero Goyanes, Mariano (1992), *El cuento español del romanticismo al realismo*, edición revisada por Ana L. Baquero Escudero, Madrid: CSIC.

Beltrán Almería, Luis (2017), *Genus. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la modernidad*, Barcelona: Calambur.

Bilbao, Jon (2018), *El silencio y los crujidos*, Madrid: Impedimenta.

Clements, Robert J. (1972), «Anatomy of the Novella», *Comparative Literature Studies*, 9, 1, pp. 3-16.

Corti, Maria (1978), «Testi o macrotesto? I racconti di Marovaldo», *Il viaggio testuale*, Torino: Einaudi, pp. 185-200.

D'hoker, Elke, y Bart van den Bossche (2014), «Cycles, recueils, macrotextes. Perspectives comparatives», *Interférences littéraires/Literaire Interferenties*, 12, pp. 21-32.

Díez, Luis Mateo (2010), *Orillas de la ficción*, Badajoz: Los libros del oeste.

Dunn, Maggie, y Ann Morris (1995), *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, Nueva York: Twayne.

Encinar, Ángeles (2015), «Nuevas perspectivas en el cuento español reciente: la narrativa breve de Mercedes Abad y Jon Bilbao», *Versants*, 62, 3, pp. 123-135.

Encinar, Ángeles (2015b), «Care Santos y los ciclos de cuentos», *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*, Villeurbanne (Lyon): Orbis Tertius.

Good, Graham (1977), «Notes on the Novella», *Novel: A Forum of Fiction*, 10, 3, pp. 197-211.

GRANDES, Almudena (1996), *Modelos de mujer*, Barcelona: Tusquets.

GRANDES, Almudena (2005), *Estaciones de paso*, Barcelona: Tusquets.

INGRAM, Forrest L. (1971), *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, La Haya / París: Mouton.

LECUMBERRI, María Esther (1988), «*Siete miradas en un mismo paisaje* de Esther Tusquets: ¿Una novela o siete relatos?», *Monographic Review / Revista Monográfica*, 4, pp. 85-96.

LEMMON, Dallas Marion (1971), «The Rovelle, or The Novel of Interrelated Stories: M. Lermontov, G. Keller, S. Anderson», *Dissertation Abstracts International*, 31, p. 3510.

LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1996), «Novela corta y novela poemática», *Monteagudo*, 1, pp. 67-78.

LUNDÉN, Rolf (1999), *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi.

MCEVAN, Ian (2012), «Some notes on the Novella», *The New Yorker*. Disponible en <https://www.newyorker.com/books/page-turner/some-notes-on-the-novella>.

MERINO, José María (1999), *Cuatro nocturnos*, Madrid: Alfaguara.

MERINO, José María (2001), «El narrador narrado», en Irene Andres-Suárez y Ana Casas (eds.), *José María Merino* (Cuadernos de Narrativa 6), Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, pp. 9-24.

MERINO, José María (2004), *Ficción continua*, Barcelona: Seix Barral.

MERINO, José María (2007), *El lugar sin culpa*, Madrid: Alfaguara.

MESA, Sara (2018), *Cara de pan*, Barcelona: Anagrama.

MESA, Sara (2017), «A contrapelo», *Riesgo*, Barcelona: Rata Books, pp. 21-31.

MESA, Sara (2019), «Entrevista. Me gusta la lengua como aliada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 828, pp. 64-71.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2017), *Carlota Fainberg*, Barcelona: Booket.

NAGEL, James (2001), *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*, Baton Rouge: Lousiana State University Press.

RIERA, Carme (2013), «Sobre un lugar parecido a la felicidad», *Discurso de recepción pública a la Real Academia Española* (7 de noviembre), pp. 20-22.

RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1996), «La novela corta del barroco español: Una tradición compleja y una incierta preceptiva», *Monteagudo*, 1, pp. 27-46.

TIGGES, Wim (1999), «The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies», en Wim Tigges (ed.), *Moments of Moment. Aspects of the Literary Epiphanies*. Ámsterdam/Atlanta: Rodopi, pp. 11-36.

UNAMUNO, Miguel de (1920), *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Madrid/Barcelona: Calpe.

X.
LA NOVELA CINEMATOGRÁFICA COMO NOVELA CORTA

Antonio Viñuales Sánchez
Universidad de Zaragoza

Las sociedades abiertas de la actualidad son grandes consumidoras de productos de la imaginación. Las crecientes tensiones a las que se ven sometidas no hacen sino estimular la también creciente demanda de esos productos. La pandemia que nos asola —una consecuencia lógica de la existencia de estas sociedades— es un buen ejemplo del papel trascendente que en ellas corresponde a la imaginación. Este consiste en la revelación del sentido de la vida que tales sociedades se responsabilizan de proteger, pero cuyas dinámicas y conflictos terminan por comprometer. Las vacunas refrendarán el éxito de la supremacía humana sobre la tierra y despejarán de nuevo el camino para que el espíritu proclame su victoria —siempre transitoria, débil y contradictoria— sobre la naturaleza. Sin embargo, estos remedios no incorporarán una respuesta acerca del sentido, del valor y de las antinomias de ese camino. Solo cabe a la imaginación intentar esas respuestas. El novelista Manuel Vilas (2020) ha expresado esta misma idea diciendo que «hasta que no veamos la pandemia reflejada en una buena novela o en una buena película no sabremos lo que hemos vivido».

La creciente demanda de sentido que las sociedades abiertas experimentan es un paso más que la imaginación da en la andadura de la evolución cultural de nuestra especie. La respuesta comprensiva que necesita no puede desligar ese paso del milenario camino en el que se inserta, ni debe renunciar a revelar su función, así como las leyes internas que —como subrayara Goethe (1991: 314)— lo gobiernan. A esa tarea ha dedicado

Luis Beltrán Almería una gran cantidad de esfuerzos mediante la refundación de un pensamiento estético a la altura de la imaginación literaria. Este pensamiento es una nueva estética o, por mejor decir, una filosofía de la literatura, a cuyos hitos debo limitarme aquí a remitir[1] y tras cuya estela quiere insertarse esta contribución.

El panorama de la interpretación cultural, con todo, es bien diferente y hace oídos sordos a las necesidades antes planteadas. A cambio, por lo general, se prefiere reducir la necesidad imaginativa a episodios que echan raíces en la mera actualidad. A uno de esos episodios se lo conoce como la época del esplendor de las plataformas en la que, se dice, estamos inmersos. Para explicarlo se han intentado tres vías principales de acercamiento: económica, tecnológica e ideológica. Respectivamente, se acostumbra a ver este esplendor como un eslabón más de la cadena del consumo, de la tecnología o del capitalismo. Caminos sintéticos han tratado de unir también las fuerzas de las vías anteriores, dada su insuficiencia. Un ejemplo es la idea de que las plataformas de contenidos pertenecen a la llamada «economía del entretenimiento», producto de sumar la visión económica y la ideológica, habida cuenta de que por entretenimiento se suele entender adocenamiento, alienación. A decir verdad, estas tres vías son más bien una sola, pues se trata de diferentes caras de la misma impotencia crítica, propia de nuestro tiempo: la del discurso generalizado al que se le escapa el sentido de la vida porque solo tiene ojos para el interés. Según Harari (2016: 260), el contrato que en la modernidad ha suscrito nuestra especie consiste en estar «de acuerdo en renunciar al sentido a cambio del poder». Podemos completar esto diciendo que, cuando el hombre moderno pretende acceder a tal sentido, lo hace mediante su cara interesada, seducido una vez más por ese poder.

La interpretación ideológica de la imaginación, que la entiende como reflejo interesado de las luchas de poder, goza hoy, no obstante, de gran prestigio y acogida. La llamaremos la «lectura interesada de la imaginación», y una parte importante de su éxito se basa en que apuntala el arte a

1 Tres obras imprescindibles de la estética literaria son *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental* (2002), *Estética y literatura* (2004) y *Simbolismo y Modernidad* (2015).

uno de los grandes fetiches de nuestra sociedad: la actualidad. Mientras la mirada estética entiende el arte como uno de «los más preciosos instrumentos de cohesión social que ha creado la Humanidad» (Beltrán Almería, 2018: 1128) e indaga sus problemas en la evolución cultural y social humana a gran escala, la lectura interesada se realiza esas mismas preguntas, pero espera encontrar su respuesta en el mercado. Dos ejemplos actuales en esta línea son los libros de dos filósofos: *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, de Ernesto Castro, y *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*, de César Rendueles. A pesar de sus graves limitaciones, esta visión ha sido capaz de detectar la presencia en el arte de la imaginación cultural, pero solo ha atendido a su cara interesada, bautizándola como ideología, «el nombre poco afortunado de esa imaginación» (Beltrán Almería, 2015: 15). *The pervert's guide to cinema* y *The pervert's guide to ideology* son sendos ejemplos de los esfuerzos hechos en la investigación de la ideología del cine por parte de Slavoj Žižek.

Otra dificultad para la interpretación artística es el encapsulamiento de sus manifestaciones en las diferentes disciplinas. La compartimentación del saber en dominios estancos es el corolario de la división de tareas mediante la cual se organizan las sociedades abiertas. Tal división es propia también del arte, que se entiende por lo general como una esfera dividida en siete dominios. La idoneidad de esta división se sustenta en lo que he llamado en otro lugar «la teoría convencional del arte» (Viñuales Sánchez, 2019: 180 y ss.), pero esta balcanización de las disciplinas ha sido más productiva en su faceta laboral e institucional que en la interpretativa. Produce empleos, departamentos educativos, saberes y lenguajes propios para cada dominio, pero dificulta su intercomunicación y favorece su aislamiento. La estabilidad institucional se termina pagando con el anquilosamiento crítico.

La novela, como género literario paradigmático de las sociedades abiertas —así lo entendió Bajtín, cuyo testigo ha recogido Beltrán Almería— es quizá el mejor ejemplo del daño que una visión convencional —compartimentada e ideológica— puede hacer a la comprensión de la imaginación. Como el último ha señalado (Beltrán Almería, 2020a), hoy la «novela es más que un género literario» y su poder se manifiesta en que «alcanza todos los dominios artísticos y modela la conciencia moderna». El dominio por excelencia fecundado por ella es el cine —quizá mejor, la producción audiovisual—, otro fenómeno paradigmático de estas socieda-

des. Así lo ve McLuhan al asegurar que la novela es el contenido del cine (2007: 312). Esta afirmación es frecuentemente considerada un exabrupto, pero solo es una consecuencia de su teoría de los medios, según la cual —otra herejía, para muchos— el canal es el verdadero mensaje. Vista la evolución de la novela, sin la cual es incomprensible casi ninguna de las expresiones artísticas de la actualidad, se podría decir, aun a riesgo de exagerar el *dictum* del canadiense, que este género es el contenido por excelencia del arte en las sociedades abiertas. En pocas palabras: más que un género, la novela es un archigénero cultural.

Así las cosas, el punto de vista que aquí se trata de defender es que es necesario un pensamiento sobre la imaginación, estético sin duda alguna, que atienda no tanto a las diferencias existentes entre las diferentes manifestaciones artísticas como a los materiales estéticos de los que se sirven. Nuestra opinión es que debe usarse el auge actual de la producción y el consumo audiovisual para tratar de dar un nuevo impulso a la comprensión de la imaginación. Se trata, a fin de cuentas, de promover la idoneidad del estudio estético de la novela moderna, dada la gran influencia de esta última, como base para dar los primeros pasos de una estética del cine que saque al discurso cinematográfico del marasmo de ideología y tematicismo que lo mantiene embarrancado.

La fundación de un discurso sobre el cine, con todo, no es una aspiración nueva. Se intentó a finales del siglo pasado, solo que nació muerto porque, entre otras razones, tomó como punto de partida las cenizas de otro discurso también inerte: la retórica de la novela. La conversión en arte del cine obligó a una incipiente casta académica a improvisar un discurso propio con el fin de sustentar la autonomía de su espacio cultural. Con las prisas, se montó con algunos productos de reciclaje. El principal fue la vieja narratología, que aportó la necesaria apariencia de sistematismo, amén de despachar de forma automática la afinidad con la novela. A este se le añadieron los aspectos técnicos y el léxico cinematográfico, rellenando todos los huecos de sentido, como la crucial cuestión de los géneros, con toneladas de tematicismo. En otras palabras, la interpretación cinematográfica se suele ventilar como tema todo aquello que no le encaja como discurso, técnica o ideología. En cuanto a las relaciones entre cine y literatura, no han corrido mejor suerte teórica. La concepción elemental del cine como discurso tan solo ha permitido a los estudiosos llegar al callejón

sin salida de la teoría retórica de la adaptación, cuya versión —aparentemente— mejorada ha corrido a cargo de los llamados «estudios sobre intermedialidad».

Nuestra propuesta, en cambio, es estética y pretende superar este panorama iniciando su camino mediante una lectura —forzosamente incompleta— de cuatro novelas cinematográficas. Por orden de aparición son: *Quiz show (El dilema)* [QS], *Gattaca* [GT], *El hombre que mató a Liberty Valance* [EHQMLV] y *Apocalypse Now* [AN].

El sello «novela cinematográfica» bajo el que las englobamos exige, para empezar, alguna precisión. Este no debe confundirse ni con el concepto homónimo propuesto por Díez-Puertas (2001) ni con las populares colecciones de argumentos publicadas bajo el título *La novela semanal cinematográfica*. Tampoco pretendemos con él traducir el concepto de *film novel* a través del cual Gavriel Moses (1995) explora el fenómeno de la novelización de los largometrajes, es decir, de la escritura de novelas a partir de los guiones de exitosas películas previas. La etiqueta que aquí manejamos, en cambio, ha sido propuesta recientemente por Beltrán Almería (2020a) y pretendemos utilizarla conservando y ampliando sus fines, a saber: poner de relieve los trasvases de materiales estéticos entre diferentes formas artísticas, así como subrayar la importancia de la novela, aun a pesar del «aura de las pantallas». Conviene recordar que estas últimas han logrado invertir la autoridad que el género novelístico ejerció en el pasado sobre sus hijuelas cinematográficas. Mientras el cine presumía antaño de subirse a los hombros de los gigantes de la novela, son ahora los últimos quienes aguardan a ser leídos tras su ambicionado éxito audiovisual. Existen unas pocas excepciones a este panorama. Un ejemplo es el fenómeno editorial *Patria* de Fernando Aramburu, que se ha revitalizado tras su estreno como serie televisiva. No obstante, es frecuente la manufactura de novelas convencionales con el objetivo de traducirlas más fácilmente a los formatos popularizados por las plataformas, lo que podría ser un ejemplo de lo que Franco Moretti ha denominado «la gran fuerza conservadora de la difusión» (1999: 195).

Esta fuerza suele ser objeto de una lectura simple que la ve como un ejemplo más de la pobreza intelectual o imaginativa de los creadores actuales, cada vez más alejados del aura de las grandes obras, y es deudora, a su vez, de la idea cada vez más extendida —por desgracia— de que vivimos en la «era

de la posimaginación». Otra lectura análoga la ve como expresión del imperialismo cultural ejercido a través de los intermediarios hegemónicos con los que cuenta semejante era: los grandes conglomerados editoriales, las productoras de Hollywood y las plataformas digitales. Quizá debería ensayarse un punto de vista de mayor exigencia sobre este fenómeno que, a nuestro parecer, pasa por reconocer que se trata, más bien, de una consecuencia del gran reto de nuestro tiempo: unificar a la humanidad mediante la construcción de una simbología internacional (Beltrán Almería, 2020c: 10-11).

Al margen de la pugna entre cine y novela que suele vertebrar los discursos eruditos sobre las relaciones entre ambos dominios, nuestra apuesta es, en cambio, reforzar sus puntos en común, reconociendo en la novela su condición de archigénero cultural. Uno de esos puntos, al que consideramos nuclear, lo tomamos también de Beltrán Almería (2021: 14 y ss.), aunque ya fue apuntado por Bajtín (2019: 14), y es que ambos fenómenos, novela y cine, funcionan en las sociedades abiertas y modernas como puentes entre dos culturas: la cultura elevada (escrita) y la cultura popular (oral). Esto nos permite considerar al largometraje como una novela cuyo carácter oral, popular, se revela mediante su concentración en un producto más reducido, menos extenso, a saber, lo que aquí llamaremos «novela corta». Se podría decir, para condensar finalmente la idea rectora de nuestra propuesta, que la influencia sobre el dominio cinematográfico del archigénero de la novela, ante la necesidad de crear un simbolismo internacional, se ejerce en dos líneas principales: una primera es la de la novela seriada, la gran novela, que se objetiva artísticamente en series y largometrajes de inusitada duración; una segunda, no contradictoria con la anterior sino complementaria, recogería una productiva tendencia cultural hacia las formas breves, vaticinada por Italo Calvino (2008: 61 y ss.), y se objetiva en los largometrajes entendidos como novelas cortas —lo que llamamos aquí novelas cinematográficas—, siendo el objeto concreto de nuestro estudio.

Que los géneros son fundamentales para la comprensión del arte, dado que atraviesan verticalmente todas sus disciplinas, es, como puede deducirse, uno de los pilares —aunque no el único ni el más relevante— sobre los que descansa nuestra propuesta. También lo fue para Étienne Fuzellier, quien vio en ellos una oportunidad para superar la concepción retórica de las relaciones entre cine y literatura. En su opinión (1964: 64 y ss.), el cine debe entenderse como un desarrollo de los materiales artísticos que desarro-

llan los géneros literarios, solo que divididos en dos grupos: los géneros del tiempo libre (novela, epopeya y poesía) y los del tiempo limitado (oratoria, tragedia y comedia). Los primeros, según él, son escritos, y los segundos, orales. A pesar de sus buenas intenciones y de cierta pericia teórica, la simplificación ahistórica, junto a la pobreza filosófica con que concibió tales géneros, le impidieron cosechar grandes frutos interpretativos. Fuzellier se conformó con heredar ideas periodísticas que lo condenaron a protagonizar algunos patinazos, empero, adoptados hasta hoy como dogmas del discurso cinéfilo. Un ejemplo es interpretar el wéstern y el llamado «cine policíaco» como subproductos de la epopeya (*ibidem:* 83 y ss.). Con carácter previo, había considerado a la *Divina comedia* dentro de esta última categoría. Amén de considerables desaciertos, para nada es despreciable la estrecha afinidad que detectó entre el largometraje y los géneros de la oralidad, a pesar de que el cine despliega aspectos de todo el abanico genérico. Aunque, según su criterio, el parentesco del cine es más estrecho con los géneros dramáticos que con la novela (*ibidem:* 87 y ss.), aquí ya podemos detectar el germen de una concepción del largometraje como puente entre la baja y la alta cultura; el género, sin embargo, que mejor recoge esa idea es también, en sí mismo, un puente entre las dos categorías por él atendidas, un género de la escritura cuya acentuada oralidad descansa en su dimensión reducida y en su carácter popular, lo mismo que en su capacidad para acoger formas del discurso de origen eminentemente oral: la novela corta.

En cuanto a la elección de los largometrajes objeto de nuestro estudio, diremos que su disparidad es solo aparente, y atribuimos esa sensación al éxito con el que los géneros temáticos han distorsionado la percepción ordenada del cine. Por disonantes que puedan parecer, las obras elegidas tienen fuertes vínculos de sentido que ofician de sustrato novelístico común, más allá del hecho de que sus guiones se hayan basado en novelas o en productos de la bibliocultura afines a ellas. Además de ejercer como puentes culturales —y con independencia ahora de su duración—, estos largometrajes establecen con el género novelístico una relación más intensa y significativa porque las dimensiones estéticas de las que se nutren son las propias de la novela moderna: hermetismo, humorismo y ensimismamiento (Beltrán Almería, 2020b: 19).

El hermetismo es «una estética que se configura como una lucha permanente y dramática entre el bien y el mal, el bien representado por los

más altos ideales y el mal por las actitudes y ambiciones antisociales —entre ellas, el poder—» (Beltrán Almería, *loc. cit.*). Todo es lucha en estos cuatro títulos, y deben entenderse, en nuestra opinión, como cuatro formas diferentes de criticar el sueño moderno mediante el que el hombre aspira a reemplazar a Dios: el sueño del hombre-dios (Beltrán Almería 2019a: 143). Cada una de ellas amplifica diferentes aspectos orgánicos de tal proyecto, relacionados con la aspiración a la identidad: desde la publicidad (QS), a la política (EHQMLV), pasando por la guerra (AN) o la educación y su destrucción (GT). A su vez, como suele ser propio de obras herméticas, presentan un reconocible aire de fin de época e incluso de fin de un mundo. Su tono es inconfundiblemente apocalíptico, razón por la cual la imagen del mundo que presentan es la de su extremo acabamiento y sedimentación.

El contrapunto lo da su dimensión humorística, sin duda alguna la menos apreciada. Algunas de sus manifestaciones son las figuras del mundo de la risa como el hombre inútil —una figura moderna del humorismo— o su variante del hombre rebelde, los motivos folclóricos, así como diferentes fenómenos de la cara alegre de la vida como la proliferación y el auge del juego en las sociedades modernas. Esta cara alegre aparece junto con la cara cruel de la vida, dando lugar a otro punto en común de todos los filmes: el grotesco.

El ensimismamiento se entiende como una consecuencia directa de la necesidad de crear una identidad en el contexto de una sociedad de complejidad elevada. Una derivada directa de este aspecto es el género de la confesión, novelístico por antonomasia. El caso —las cuatro cintas son confesiones y también casos— debe asociarse, en cambio, con el hermetismo, a cuyas exigencias se ha adaptado en la modernidad. Esta es una forma discursiva, de origen oral, totalmente genuina y muy productiva, aunque pocos han sido los teóricos sensibles a su existencia: André Jolles primero como forma simple (1971: 157-181) y luego Beltrán Almería (2008) han reconocido su importancia. Básicamente es el juicio de conductas antisociales que quebrantan las normas de una comunidad, cuyo objetivo es la restitución del orden representado por tales normas. El caso ha sido fundamental en la configuración de la novela y el cine. Como género cultural, destacan los casos clínicos, policiales y judiciales. Las series han visto un filón en el caso, que ya es mucho más que una forma literaria o cinemato-

gráfica. Se trata de una forma discursiva omnipresente en el periodismo y en los discursos de la construcción de la actualidad. El juicio es un componente importante del caso, aunque no inexcusable. Un sentido del caso artístico actual consiste en manifestar los límites del estado de derecho moderno a la hora de salvaguardar la libertad y la igualdad. Así sucede en las obras seleccionadas. Las leyes sustituyen en el mundo histórico a la tradición, pero este paso cultural tiene unos límites cuya exploración posibilita el caso moderno. Los personajes a quienes da cabida —algunos verdaderos símbolos— son consecuencia de la esfera del derecho y sus territorios afines. El caso permite, a fin de cuentas, crear un simbolismo internacional cargado de valores que permiten la reflexión acerca de los grandes problemas que acechan a la humanidad.

El simbolismo es, pues, otra característica común a las obras atendidas que hace que envejezcan con gran brío significativo. Cabe señalar la importancia de la destrucción del idilio, la destrucción de la educación, así como los empleos y las aficiones de algunos personajes como símbolos del ensimismamiento.

Quiz show (El dilema)

La impotencia del tematicismo ha hecho aterrizar a esta obra en la muy poco meritoria categoría del drama. QS es en realidad un ejercicio de síntesis entre los géneros de la confesión y el caso. Sus creadores se basaron en las memorias de Richard N. Goodwin, *Remembering America: A Voice From the Sixties* (1988), donde la crónica se mezcla con la confesión. Goodwin fue una personalidad al más alto nivel de la escena política y judicial estadounidense por esa década y con dicha obra pretendió corregir la historia oficial del turbulento decenio desde una posición privilegiada: la de quien es actor además de testigo de los acontecimientos que se narran.

Uno de los escándalos más sonados de su crónica-confesión es el objeto de nuestra película e involucró al popular concurso televisivo *Twenty One*. La cadena fue denunciada ante la Corte Suprema de Estados Unidos por los amaños y tejemanejes con los que sus responsables falsearon por completo el espacio televisivo, convirtiéndolo en una marioneta de la publicidad. El propio Goodwin fue el encargado de dirigir la acusación en un juicio con el que se pretendió poner en cintura y reformar a una televisión

rendida irremediablemente a los encantos del incipiente mercado publicitario. Todos sus esfuerzos fueron, sin embargo, un fracaso monumental. El sentido había claudicado ante el poder. De este caso judicial y mediático saca QS el músculo para forjar la confesión de la debilidad cultural —legislativa— ante la industria de la mentira.

La dimensión hermética de QS escenifica la lucha contra la televisión en calidad de amenaza contra uno de los grandes logros de las sociedades abiertas: el Estado de derecho. Este es incapaz de hacer frente, a pesar de esfuerzos individuales como los de Goodwin, a quienes ponen en peligro la verdad y la unidad social.

La causa de esta debilidad humana para iniciar una época de verdadero desarrollo cultural la ve QS, cómo no, en el poder. El dinero y la relevancia pública son las dos patas sobre las que se asienta esta debilidad, protagonizada por dos concursantes del *Twenty One*. La estrategia de los productores es sencilla: captar insultantes memoriones, casi grotescos, cuya posición socioeconómica no esté a la altura de sus conocimientos culturales; la idea es sobornarlos con la revelación fraudulenta de las respuestas para prometerles la heroicidad cultural y el prestigio que la sociedad y la vieja bibliocultura les han negado. El primero en llegar a la competición es Stempel (John Turturro), un judío estrafalario y marginal que se pudre de rencor y vagancia en un pisucho de Queens, todo un hombre ridículo; su rival, el profesor y adonis Van Doren Jr. (Ralph Fiennes), aterriza en la cadena algo después, cuando los productores creen amortizado al primero. Se trata de una promesa del mundillo universitario que, atrapada en su posición de profesor ayudante, trata de emular sin éxito los inalcanzables logros académicos paternos. Van Doren senior es, por contra, una autoridad de la alta cultura y un escritor de renombre; en otras palabras: una auténtica losa para su vástago.

Desde un punto de vista interesado, aunque no innecesario, podemos decir que ambos concursantes encargan a su debilidad la resolución de un dilema que los transforma en fantoches de la maquinaria mediática. El verdadero contenido del programa no es, por tanto, la corrupta batalla cultural televisada sino la panacea del bienestar físico y mental que patrocina el programa —otra patraña en toda regla— cuyo nombre es Geritol. Desde una óptica algo más exigente, habremos de notar que la figura del concursante es utilizada aquí como un símbolo del ensimismamiento, es

decir, de la necesidad de creación de una identidad, y que el propio concurso es un símbolo de la necesidad de alegría, propia de un mundo de despiadada competitividad.

La crítica cultural es una constante en todos los largometrajes analizados, pero es QS el que la escenifica de forma más plena. Los combates simbólicos son constantes en un entorno articulado por abundantes antagonismos: el Estado contra la televisión, los padres contra los hijos, lo nuevo contra lo viejo, el libro contra la electricidad. En términos mcluhanianos, QS escenifica el choque entre el ambiente de la galaxia Gutenberg y el de la aldea global. Tal contienda se resuelve mediante la oposición de espacios: el plató frente al aula, frente a la biblioteca o frente al salón familiar. Quienes representan mejor el choque mediático, en términos de lucha familiar y generacional, son los Van Doren. La forma adoptada es un juego de la alta cultura, opuesto al juego bajo y falso de la televisión. Consiste en adivinar la obra shakesperiana de la que proceden los versos que padre e hijo se lanzan por turnos en encarnizadas luchas.

Pero si hay un motivo verdaderamente crucial —también presente en GT— es la destrucción de la educación, o por mejor decir, la parodia de la educación. La educación encontró un acomodo estético sin igual en la novela moderna, como demostró Bajtín (2019: 95 y ss.). Frente a la epopeya, la novela moderna sin educación es incomprensible, dado que la novela es un género para las sociedades abiertas. La novela ha parodiado ampliamente la educación. *Jakob von Gunten* de Robert Walser es un singular ejemplo con su memorable comienzo: «Aquí se aprende muy poco, falta personal docente y nosotros, los muchachos del Instituto Benjamenta, jamás llegaremos a nada» (2015: 9). Las series han visto un filón en la destrucción educativa. Es un elemento orgánico en la comedia de animación *The Simpsons*, que dedica un capítulo íntegro a tal motivo, el 21 de la sexta temporada, llamado «Disolución del consejo escolar». La novela cinematográfica recorre caminos análogos. Así, las dos primeras cintas aquí analizadas significan dos etapas del mismo motivo: mientras QS muestra la destrucción en un momento incipiente, GT representa su consumación. Según la primera, la economía es incompatible con la educación y el aula global prometida por la pantalla es un fraude. Stempel y Van Doren se doblegan ante la tentación de la riqueza y la fama como verdaderos hombres inútiles, símbolos también de la modernidad estética en su variante humorística (Beltrán Almería, 2015: 171-187).

Su inutilidad es, en última instancia, la insuficiencia para liderar un verdadero proyecto de gobierno cultural que se muestra también a través de la destrucción del idilio, símbolo también típico del arte en la modernidad (Bajtín 2019: 416 y ss). La ineptitud de Stempel para cuidar de su familia es paralela a la incapacidad de Van Doren para formarla.

La dimensión humorística de QS, como ocurre con el resto de los largometrajes, corre el riesgo de ser la menos apreciada. A la importancia del juego como cara alegre de la vida debemos sumar el perfil humorístico de los personajes. El que más abunda en tal dimensión es Stempel, una verdadera koiné de figuras de la risa como el tonto-listo, el hombre inútil y el loco. Casi todos los personajes masculinos son inútiles que se afanan por hacer el bien y decir la verdad, pero son incapaces de hacerla prevalecer. Dos ejemplos: Van Doren confiesa en el juicio sus fechorías, pero no es recompensado con el perdón de la universidad; Stempel se ciñe en su testimonio de forma tan fidedigna —aunque histriónica— a la verdad que tiene un efecto desternillante. La estrategia de defensa de los acusados lo desacredita con tal eficacia que queda como un simple loco en busca de notoriedad.

Gattaca

Según la terminología actual, GT es una «distopía transhumanista», producto de la confluencia de los géneros del drama, la ciencia ficción y el suspense. Dicha mezcolanza tiene un mero alcance periodístico, temático, pero cuenta con la virtud, nada despreciable, de notar que estamos ante una película poco convencional.

Llama la atención, en este sentido, el estilo decadente y clásico —totalmente *vintage*— de decorados y caracterizaciones. Por tratarse de una distopía, este estilismo debe ser calificado como irónico, dado que, por utilizar la metáfora mcluhaniana, imagina el futuro a través del espejo retrovisor de la moda. Este «estilismo irónico» convierte la ambientación en un recurso profundamente significativo, propio de una narración simbólica. GT ilustra en todas sus facetas significativas las contradicciones del sueño moderno del hombre-dios en el seno de las sociedades abiertas. La principal es que precipita el ocaso de su apertura. La desconfianza con que GT mira al futuro —con un ojo en el presente— se materializa mediante su representación irónica con los aires del pasado.

El mundo de GT es calcado al futuro vaticinado por Harari en *Homo deus:* la especie *sapiens* ha quedado escindida en dos castas antagónicas. En la cúspide, los llamados «válidos»: *insiders* concebidos gracias a avanzadas y costosas técnicas de manipulación genética, para quienes están reservados los empleos de excelencia así como la promesa de vidas exitosas y plenas de subjetividad. Por debajo, los «inválidos» o «hijos de dios» y del azar: *outsiders* concebidos de manera natural y condenados a ocupar sus grises destinos en empleos de baja remuneración, a quienes se les niega una identidad. El protagonista, Vincent (Ethan Hawke), a la sazón narrador de los hechos en *flashback* novelesco, es un «degenerado» cuyos numerosos y graves defectos genéticos le impiden llevar a cabo su idea: acceder al empleo —símbolo del ensimismamiento— de astronauta de la empresa aeroespacial Gattaca, impropio de su linaje. La entrevista de trabajo conducente al ingreso en tal compañía, un muro infranqueable para un no válido, es un análisis de orina capaz de corroborar el origen aristocrático del candidato.

Dicha entrevista de trabajo actúa aquí como símbolo de la destrucción del aprendizaje. La extraordinaria desigualdad del futuro hipercultural imaginado por GT torna ridícula y anacrónica la idea de su protagonista, un hombre rebelde: el crecimiento mediante la educación. La lección a este respecto es clara: desconfiar de un mundo que ha eliminado la educación y el diálogo como formas de crecimiento. La salida estética no es otra que la implosión ensimismada y confesional por parte de personajes escindidos por el mal. Otra de las ideas subyacentes es la impugnación de la cosmovisión, muy extendida, que enfrenta el reino de la naturaleza al de la cultura. Según esta visión, enérgicamente refutada por Gustavo Bueno (2016), la naturaleza pétrea e inamovible —viva imagen del dogmatismo— se opondría a la elasticidad de la cultura —imagen de la libertad—. GT critica semejante concepción mostrando el oscuro día cultural tras la muerte de la educación.

Por lo dicho, GT puede relacionarse con un género de gran productividad tras las últimas crisis económicas: el «horror laboral» de *Corporate*, *El capital humano* o *Exam*, entre otras, donde el infierno del aprendizaje permanente y del aprendizaje inútil son otras formas que adopta la destrucción de la educación. Pero además de la tríada estética de marras, son los géneros de la confesión y el caso —en su variante policial— los que dan asiento a nuestra película.

Respecto al primero, debemos avanzar algo en el argumento. Vincent, espoleado por su imposible deseo de autorrealización, abandona a sus padres y a un hermano concebido por mor de manipulación genética, Anton (William Lee Scott), procediendo a la ruptura de la familia. Tras su huida, comete toda una serie de fechorías con el fin de consumar su entrada en Gattaca, resumibles en la grotesca suplantación de la identidad de un válido, Jerome (Jude Law), con su impagable colaboración. Este último, llamado a ser un campeón de la natación por su admirable equipamiento, ha visto arruinadas sus aspiraciones de fama deportiva tras un accidente que lo ha condenado —por azar simbólico— a una silla de ruedas y a la bebida. Vincent, por su parte, tras contratar sus servicios ilícitos a través de un turbio intermediario entra a trabajar en Gattaca sin levantar sospecha alguna. Lo hace gracias al sorprendente parecido físico con su doble válido —el disoluto Jerome, con quien convive— y a que este lo provee diariamente de los residuos corporales con los que perpetrar las mascaradas en los rutinarios análisis identificatorios.

Todo se orienta, entonces, a la confesión en primera persona de semejante ristra de ilegalidades e inmoralidades por parte de la voz en *off* de Vincent, la cual atraviesa todo el metraje. El personaje sufre una transformación grotesca mediante la que conquista el reino del espíritu a través del cuerpo de un doble demoníaco. Su metamorfosis grotesca, ridícula, revela el carácter no menos ridículo de la sociedad a la que se enfrenta.

El caso, por su parte, es policial y se da por partida doble. El primero es la investigación policial encargada por la propia empresa, habida cuenta de la intromisión en sus instalaciones de un no válido. El segundo es la investigación —liderada también por Anton— acerca del asesinato de un directivo de la empresa, atribuido en primera instancia al anónimo intruso. Este homicidio ha sido cometido por un *insider* de Gattaca, lo que da la puntilla al proyecto cultural del hombre-dios cuyas contradicciones simboliza ya el borrachín Jerome. La idea subyacente es clara: el superhombre de la ciencia es una falacia porque su reinado está tan lleno de violencia, hipocresía y frustración como el mundo de los hombres.

Además de los novelescos, también están presentes en GT materiales folclóricos, de los que destacamos dos como cruciales para su triple dimensión estética.

El primero es el motivo de los dos hermanos, propio de una obra donde el antagonismo es un elemento orgánico y cuya genealogía se remonta a las cosmogonías tradicionales. Este se fusiona con la destrucción familiar y significa la pugna entre las dos subespecies humanas y la debilidad del falso poder. La forma de esta lucha es un juego infantil que los dos hermanos —Vincent y Anton— se prodigan en protagonizar y que consiste en lanzarse al mar para nadar sin meta acordada, perdiendo quien antes emprenda el regreso. Bajo el paraguas de la unidad familiar, este combate se salda siempre a favor del vigoroso Anton. La excepción vendrá exigida por la necesidad de imprimir una lección acerca del falso e hipócrita destino cultural de la humanidad. Tras el fatal desenmascaramiento de Vincent por parte de su hermano como el intruso de Gattaca —pura anagnórisis—, dirimirán nuevamente sus diferencias mediante el infantil juego. Contra todo pronóstico, Anton será vencido por Vincent en el único elemento simbólico del filme en el que sucede lo necesario bajo especie de casualidad: el agua.

El segundo motivo folclórico es el de los dos amigos —Vincent y Jerome—, ampliamente utilizado en el teatro con el fin de suplantar una identidad para crear efectos cómicos y emparentado con el motivo del doble como agente transformador o catalizador.

El hombre que mató a Liberty Valance

Basada en un relato homónimo de Dorothy M. Johnson, se suele considerar esta obra de John Ford como el principio del fin del wéstern. En razón de esto, pertenece al subgénero del conocido como «wéstern crepuscular», del que se suele decir que muestra un mundo y unos valores al borde de su desaparición. Desde un punto de vista estético, este mundo y estos valores son los de la tierra natal, por lo que buena parte de los largometrajes catalogados bajo este marchamo realmente pertenecen a la estética de la destrucción del idilio.

Esta destrucción se materializa en EHQMLV en el ascenso meteórico de la carrera política del protagonista, el senador Stoddard (James Stewart), eclipsado por su improductivo matrimonio sin hijos con la mujer del pueblecito de Shinbone llamada Hallie (Vera Miles), quien abandonó tales tierras para comenzar una nueva vida en Washington junto al prometedor

estadista. Este, que había viajado al oeste en busca de futuro, recaló en el lugar, tiempo atrás, siendo un picapleitos forastero e inútil, ultrajado tras el asalto a su diligencia por parte del rufián local Liberty Valance (Lee Marvin). Una vez en Shinbone, Stoddard comenzó su nueva vida como patán camarero de la casa de comidas, donde conoció a su futura esposa y a Doniphon (John Wayne), quien hasta la llegada del —irónico— héroe cultural parecía destinado a ser el marido de la esquiva Hallie. La invisible intervención de Doniphon en favor del torpe Stoddard en el transcurso de un duelo ridículo entre este último y Valance, que se salda finalmente con la muerte del segundo —Doniphon es el verdadero asesino, amparado por la oscuridad—, significó, de modo también irónico, el trampolín que permitiría a Stoddard vivir su propia utopía del reino de la cultura. Esta utopía lo condenó, empero, a arrastrar dos insoportables cargas: la vida dañada de soledad y melancolía, alejada de su verdadero hogar, en la que sumió a Hallie, y la mentira sobre el verdadero asesino del pendenciero Valance.

La mentira piadosa de Doniphon, quien parece simbolizar la barbarie, es el origen de una carrera política, símbolo de la civilización. La idea subyacente de la utilidad política de las mentiras piadosas —*mendacium officiosum*— tiene una larga tradición que va desde Platón, quien en *Leyes* (VII, 801a y ss.) termina reconociendo el papel de los poetas y de los mitos explicativos en la república, hasta Nietzsche, para quien el Estado es aborrecible por estar basado en una mentira (2003: 86-89).

La cinta narra la historia del origen falaz de la nación mediante, cómo no, la confesión en *flashback* por parte de Stoddard. Esta confesión se da en el marco de la visita por parte de la pareja al citado pueblo en el inicio del largometraje. Allí se condensan los símbolos de la destrucción de la tierra natal —la prensa, el ferrocarril y el telégrafo—, que ha devenido en un lugar prácticamente irreconocible. Así, cuando la prensa local de Shinbone se entera de la presencia del ilustre congresista y lo atosiga con el fin de obtener una exclusiva, obtiene de él dos relatos inesperados —una noticia y un suceso—, ninguno de los cuales está dispuesta a publicar: el primero es la verdadera razón de su regreso, no otro que la asistencia al funeral del ahora anónimo Doniphon, engullido por el olvido; el segundo es la confesión-revelación de la verdad acerca del asesinato de Valance en improvisado juicio periodístico, que hace de esta obra un caso triangular: el caso Valance-Doniphon-Stoddard. Tras semejante testimonio, los pe-

riodistas, en el papel de los poetas serviles a los valores de la república imaginada por Platón, imprimen la leyenda por la inutilidad política de la verdad revelada.

Respecto a la dimensión humorística de EHQMLV subrayaremos la condición de hombre inútil de Stoddard, aunque es propia también de algunos personajes de la edad dorada de Shinbone como el médico y el *sheriff*, dos verdaderos tunantes.

El periodismo, además, brinda la lección estética de la mezcla de la oralidad y la escritura de nuestra era (Beltrán Almería, 2015: 14 y ss.), bajo la forma del necesario matrimonio de la historia y la leyenda. Esta lección se imprime, sin embargo, a costa del protagonismo paradójico del personaje que mejor representa tal fusión, en realidad, de civilización y barbarie. Se trata del muerto-vivo Doniphon, verdadero héroe cultural de la modernidad, sin cuya fuerza simbólica es estéril la pretensión de un proyecto de autodirección humana.

Además, no resulta descabellado pensar en la pertenencia de esta cinta al horror laboral por ilustrar la incompatibilidad moderna entre el tiempo del trabajo y de la familia. El primero es el doble infernal de la segunda y viceversa. Merece la pena, por tanto, emparentar a EHQMLV con una obra paradigmática de la destrucción del idilio y del horror laboral como *Up in the air*, protagonizada por George Clooney en el papel de otro hombre inútil (Ryan Bringhman) y basada en la novela homónima de Walter Kirn.

La falsa oposición del reino de la naturaleza —con Valance y Doniphon como valedores— y el reino de la cultura —capitaneado por Stoddard— es en realidad una crítica de semejante cosmovisión como en las producciones anteriormente analizadas; esta aparente lucha se manifiesta mediante dos espacios enfrentados también de modo aparente: el del salón del villorrio contra el de la sala de reuniones políticas de la ciudad.

Apocalypse Now

Suele afirmarse que ya se ha dicho todo sobre la adaptación libre que realizó Francis Ford Coppola —tras la espantada de Orson Welles— de *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad. Aquí sostenemos lo contrario y aspiramos a añadir algo nuevo a su imparable revaloriza-

ción. Se trata de la novela cinematográfica más acabada de las aquí analizadas por varias razones como su origen, su capital estético y su amplia duración. Sobre esta última se debe apuntar que contó con una versión comercial —la primera que se estrenó en las salas— asimilable a la novela corta por ser más reducida. Es la opción preferida para sus frecuentes reposiciones televisivas, y las sucesivas revisiones por parte del director con las que ha contado —que le han añadido casi una hora de metraje— han quedado como productos de culto para un público algo más exigente o cinéfilo. La condición de puente entre la alta y la baja cultura, palpable ante todo en su mezcla de reflexión y espectáculo, se mantiene viva en AN gracias a su simbolismo y a las mencionadas versiones de las que ha sido objeto —la última se ha estrenado en julio de 2020 y ha sido apellidada *Final Cut*—. Su extraordinario impacto en los diferentes ámbitos culturales se manifiesta, además, en incesantes trabajos académicos e innumerables reseñas en redes sociales.

Uno de los aspectos estrella señalados en tales reseñas es su evidente simbolismo. No hay crítica que lo ignore; empero, el tratamiento convencional que ha recibido lo ha dejado intacto para una lectura de verdadera profundidad estética. La razón está en el dominio absoluto que el esquema forma/contenido todavía ostenta en el abordaje de la interpretación artística. Según este, el contenido de AN es la guerra, o más bien un mensaje antibelicista, y la forma de tal mensaje es una lista de símbolos que, junto al género y otros aspectos técnicos y narrativos, adquieren una posición marginal y ornamental, pasto del discurso erudito. El corolario es un tratamiento puramente retórico de cuanto se considera material formal, frente al que ensayaremos una lectura diferente.

Por lo que hace al género, poco provecho puede sacarse de su cacareada pertenencia al llamado «cine bélico». Nuestra opinión es que AN es el fruto de la síntesis de varios géneros, afines a cada una de las tres órbitas estéticas principales de la novela moderna: los próximos al hermetismo son la visión, el sueño, el caso, la revelación, el enigma y el testamento; emparejada con el ensimismamiento destaca la confesión; del lado del humorismo se puede detectar la comedia, y añadiremos finalmente el diario de viaje, la novela de la aventura moderna y la novela enciclopédica.

AN es, a fin de cuentas, la objetivación artística de la problemática moderna del hombre-dios en el ámbito simbólico de la guerra. Esta configura

un caso del ámbito militar, el del coronel Kurtz. El planteamiento es el siguiente: en el contexto de la guerra de Vietnam, Kurtz (Marlon Brando) ha llevado a cabo en territorio enemigo lo que su condición inicial de hombre culto, unida a un historial militar intachable, hacían impensable: un proyecto personal de empoderamiento y de terror dictatorial y primitivo a través de su proclamación como hombre-dios de una tribu local. El coronel se niega a rendir cuentas ante sus superiores, razón por la cual debe ser fulminado. El encargado de esta misión es el capitán Willard (Martin Sheen), un oficial que «ha roto en su imaginación todos los lazos que le unían a la sociedad civil» (Tocqueville, 1993: 232). Tras abandonar a su mujer, Willard se ha casado con la locura obsesiva e imperialista de su país, y esta lo mantiene borracho y paralizado en un hotelucho de Saigón. A pesar de las apariencias, el capitán es un doble de Kurtz, bien que noqueado y servil a las órdenes del ejército norteamericano. Lo que sigue es la confesión —otro *flashback*—, por parte de Willard, de la misión de exterminio del *homo deus* Kurtz, en el contexto de un descenso fluvial al infierno en el que el soldado de las fuerzas especiales ha establecido su imperio. El minifeudo del semidiós es otro doble simbólico y demoníaco, una réplica en toda regla del imperio del horror estadounidense, al que le devuelve su propia imagen en forma de espejo grotesco.

De tal viaje se ha subrayado su vinculación simbólica con la travesía odiseica. Esta conclusión es producto de la visión mecanicista que el discurso convencional tiene del simbolismo, al que desvincula de la evolución histórica y sus profundas significaciones. Por mor de esta simplificación, en todo viajero ve erróneamente a Ulises regresando a casa, y eso lo lleva a incurrir en otra falacia desmontada por Bajtín (2019: 251 y ss.): la creencia de que novela y epopeya son géneros equivalentes, solubles en la más amplia categoría de la narración. El análisis del viaje debe ser forzosamente otro, y pasa por dar cuenta de su importante dimensión humorística —tragicómica—, además de relacionarlo con el cronotopo del camino y con el género novelístico que sirve a AN de sustento.

Respecto a lo primero, para tal viaje se sirve Willard de dos instrumentos ridículos: la austera barcaza —remedo de una autocaravana de turismo bélico— y la variopinta e inexperta tropilla, un verdadero hatajo de pardillos —habitualmente colocados— cuyo número irá tendiendo a cero a medida que se sucedan las escenas, basculantes entre el absurdo, la fatalidad, la hipnosis y la truculencia. Su objetivo parece ser la presenta-

ción de no menos grotescas personalidades del mundo bélico —algunas son inolvidables fantasmones como el teniente coronel William «Bill» Kilgore (Robert Duvall)— y su carácter intercambiable, junto a su tenue papel en la evolución de los personajes hace pensar en la novela de pruebas como sustrato genérico sustantivo para la cinta. No obstante, el género literario en el que se basa realmente AN, en nuestra opinión, es el que Bajtín llamó novela enciclopédica.

Para explicarlo, Bajtín (2019: 350 y ss.) se fija en novelas de finales de la Edad Media como *Le roman de la rose*, *La visión de Pedro el Labrador* o la *Divina comedia*. Según él, se trata de novelas «construidas en forma de "visiones"», en las que lo esencial es «un sentimiento muy agudo de las contradicciones de la época que han alcanzado una maduración completa y, esencialmente, un sentimiento de final de época». A eso añade «la tendencia [de estas obras] a dar una síntesis crítica suya». En opinión del ruso, esa síntesis exige que esté representada «toda la contradictoria diversidad de la época con cierta plenitud. Y esta diversidad contradictoria debe ser comparada y mostrada en relación a un momento». AN elige como momento de plenitud simbólica la guerra de Vietnam, todo con la esperanza de brindar una imagen lo más concentrada posible del fin de una esperanza que el horror del imperialismo se ha encargado de dilapidar: un gobierno cultural y humano verdaderamente igualitario. El apocalipsis es ahora porque el proyecto del hombre-dios ha llevado a cabo lo que parecía imposible: el infierno sobre la tierra.

La lectura ideológica y política a la que se suele someter AN es deudora de una visión realista del arte, casi general en la interpretación literaria, que por ver en el realismo su etapa de madurez, neutraliza su amplio poder de significación y su capacidad de diálogo con las generaciones pasadas y futuras (Beltrán Almería, 2019b). A este respecto, la lectura —limitada aunque cierta— que ve AN como una enciclopedia de la guerra de Vietnam, o del desastre de los diferentes imperios que arrasaron la zona —recuérdese el pasaje onírico de la colonia francesa—, debería completarse con una visión hermética y simbólica como la arriba iniciada. Para ello serían de gran utilidad dos instrumentos que aquí solo podemos apuntar: el espacio simbólico de la guerra como imagen concentrada de la vida y el soldado como símbolo tragicómico en el centro de tal imagen, deudor, entre otros motivos, de la *vita militia* y de la revitalización de la pareja *sapientia-fortitudo*.

Algunas conclusiones

Existe un mito que está tratando de hacerse fuerte en nuestras sociedades, al que llamaremos el «mito de la posimaginación». Según él, nuestra época ya no necesita la imaginación o, al menos, ya no necesita la antigua imaginación. Otros, Žižek por ejemplo (2011: 304-7), han visto este mismo fenómeno, aunque en su versión limitada a la ideología. A su juicio, debe criticarse el discurso dominante y falaz de la muerte de las ideologías y de la era de la posideología.

En cuanto a su versión amplia, se trata de un corolario del célebre mito del fin de la historia, solo que retrasa tal fin al momento actual por el auge del tratamiento algorítmico de datos y de la computación en la nube informática. Su idea rectora es que, con la irrupción de los algoritmos, la función clásica de la imaginación, a saber, «establecer el pacto entre el espíritu y la naturaleza» (Arnau, 2020: 11) es ya innecesaria porque la parte animal del ser humano ha sido vencida y dominada finalmente por la parte espiritual que tales logros tecnológicos representan. En consecuencia, la imaginación deviene en un fenómeno —como tantos otros— de orden meramente tecnológico, cultural.

Esto ha sido visto también por algunos filósofos: César Rendueles (2013) lo nombra indistintamente como ciberutopismo o ciberfetichismo, Evgeny Morozov (2015) lo ha denominado «la locura del solucionismo tecnológico» (2015) y Jaron Lanier (2011: 41 y ss.) ha detectado esta demencia en los gurús de Silicon Valley, para quienes es inminente el advenimiento de la «era de la singularidad». En esta, el ser humano se librará por fin del cuerpo —ese asunto engorroso de lo animal—, para trasvasar su espíritu a las redes informáticas en las que podrá perpetuarse —previo paso por caja— hasta la eternidad.

Mientras tanto, la tecnología se ocupa hoy de la imaginación en cuanto que proceso de popularización, es decir, de la difusión masiva de los contenidos imaginativos mediante las plataformas algorítmicas y audiovisuales de contenidos. Según la narrativa del mito posimaginativo, el animal espiritual de la época imaginativa, histórica, es inútil a la hora de indagar las preferencias de consumo imaginativo de las sociedades masivas, por lo que los algoritmos se encargan, en una primera etapa posimaginativa, de librarlo de semejante tarea. Se cree que una segunda fase de la derrota de la

vieja imaginación, aún por llegar, consistirá en la producción completa de los contenidos por parte de las máquinas.

Este mito, sin embargo, es falaz porque se funda, en nuestra opinión, en la idea de que es posible la hegemonía del reino de la cultura sobre el de la naturaleza. Esta supremacía del espíritu confirmaría, de paso, que lo animal no es sino una enfermedad que la humanidad ha pasado hasta la reciente explosión informática, cuyos dolores ha suavizado al conjurarse con la analgesia de la vieja imaginación. Nuestra posición es que antes que cualquier empeño de la filosofía, la imaginación provee al hombre de los mejores materiales simbólicos para comprender que su esencia moderna no puede ser sino doble: un *mix* de naturaleza y cultura. Las novelas cinematográficas analizadas ilustran esta duplicidad del hombre moderno. Stanley Kubrick dedicó también *La chaqueta metálica* —otra novela cinematográfica, basada esta vez en una novela de Gustav Hasford— a mostrar esa duplicidad.

Es probable que los mitos que pretenden empequeñecer la imaginación pertenezcan a una agenda cuyo objetivo es plantear la idoneidad de una nueva-vieja desigualdad. Eso obligaría a semejante agenda a hipertrofiar su cara amable y fascinante: la de los *gadgets* tecnológicos. Nuestra lectura, sin embargo, no puede limitarse a la constatación de un interés, por cierto, cada vez más evidente.

Si el arte es la mejor manifestación de la cohesión social, no hay duda alguna de que le quedan grandes retos que acometer a la imaginación humana. La novela sigue teniendo un papel fundamental en tales desafíos, y nuestra convicción es que su tendencia expansiva no debe ser analizada como un síntoma de debilidad de la literatura o de la crisis —por lo demás manifiesta— de la lectura. Más bien al contrario, es una muestra fehaciente de la necesidad de la novela, así como de afrontar los infradichos retos mediante un capital de imágenes en común. La tarea actual de los novelistas «es labrar un imaginario [...] que sirve para dar expresión e interpretación a los grandes conflictos de la sociedad moderna» (Beltrán Almería, 2019). Añadimos a esto que la novela cinematográfica, como novela corta, puede y debe ser entendida, en consecuencia, como un capítulo más en la historia de una imaginación que sigue fiando a una única pero esperanzadora carta la supervivencia de nuestra especie: unir a toda la humanidad en el espíritu y en el cuerpo de una única tribu.

Bibliografía y referencias

Arnau, Juan (2020), *Historia de la imaginación*, Madrid: Editorial Planeta.

Bajtín, Mijaíl M. (2019), *La novela como género literario*, traducción de C. Ginés Orta y edición de L. Beltrán Almería, Heredia/Santander/Zaragoza: Editora Universidad Nacional / Real Sociedad Menéndez Pelayo / Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Beltrán Almería, Luis (2002), *La imaginación literaria: la seriedad y la risa en la literatura occidental*, Barcelona: Montesinos.

Beltrán Almería, Luis (2004), *Estética y literatura*, Madrid: Mare Nostrum.

Beltrán Almería, Luis (2008), «El caso: de la oralidad a la escritura», *Revista de Literaturas Populares* 8, 1, pp. 77-101.

Beltrán Almería, Luis (2015), *Simbolismo y Modernidad*, Mérida / México D. F.: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Beltrán Almería, Luis (2018), «El grotesco, categoría estética», en Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales (coords.), *Cartografía literaria: En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, pp. 1125-1139.

Beltrán Almería, Luis (2019a), «El hombre-dios y la identidad moderna», *Turia. Revista Cultural*, 129-130, pp. 133-144.

Beltrán Almería, Luis (2019b), «La querella del realismo», en Bénédicte Vauthier (coord.), *Teoría(s) de la novela moderna en España*, Oviedo: Genueve Ediciones, pp. 67-83.

Beltrán Almería, Luis (2020a), «La novela cinematográfica», *Zenda*, 18 de enero. Disponible en <https://www.zendalibros.com/la-novela-cinematografica/>.

Beltrán Almería, Luis (2020b). «Los raros: Ramiro Pinilla, Adelaida García Morales, Juan Eduardo Zúñiga y Manuel Longares», en María Ángeles Naval López y José Luis Calvo Carilla (coords.), *Narrativas disidentes (1968-2018)*, Madrid: Visor Libros, pp. 17-34.

Beltrán Almería, Luis (2020c), «Sin fronteras. Antinomias de los estudios literarios», *Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 89, pp. 9-27.

Beltrán Almería, Luis (2021), *Estética de la novela*, Madrid: Cátedra.

Bueno, Gustavo (2016), *El mito de la cultura*, Oviedo: Pentalfa Ediciones.

Calvino, Italo (2008), *Seis propuestas para el próximo milenio*, traducción de A. Bernárdez, Madrid: Ediciones Siruela.

Castro, Ernesto (2019), *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*, Madrid: Errata Naturae.

DeVito, Daniel Michael *et. al.* (prods.), Niccol, Andrew (dir.) (2006), *Gattaca: un experimento genético* [DVD], Madrid: Sony Pictures.

Díez-Puertas, Emeterio (2001), «La novela cinematográfica», *RILCE. Revista de Filología Hispánica*, 17, 1, pp. 45-64.

Fiennes, Sophie (prod y dir.) (2006), *The Pervert's Guide to Cinema* [DVD], Reino Unido: Mischief Films.

Fiennes, Sophie (prod y dir.) (2012), *The Pervert's Guide to Ideology* [DVD], Reino Unido: Zeitgeist Films.

Ford Coppola, Francis (prod. y dir.) (2002), *Apocalypse now redux* [DVD], Estados Unidos: Manga Films.

Fuzellier, Étienne (1964), *Cinéma et littérature*, París: Les Éditions du Cerf.

Goodwin, Richard N. (1988), *Remembering America: A Voice From the Sixties*, Nueva York: HarperCollins.

Goethe, Johann W. (1991), *Obras completas. Tomo III*. México D. F.: Aguilar.

Goldbeck, Willis (prod.), Ford, John (dir.) (2001), *El hombre que mató a Liberty Valance* [DVD], Madrid: Paramount Home Entertainment.

Harari, Yuval Noah (2016), *Homo deus: breve historia del mañana*, traducción de J. Ros, Barcelona: Debate.

Jolles, André (1971), *Las formas simples*, traducción de R. Kempf Titze, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Lanier, Jaron (2011), *Contra el rebaño digital. Un manifiesto*, traducción de I. Gómez Calvo, Barcelona: Debate.

McLuhan, Marshall (2007), *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, traducción de P. Ducher, Barcelona: Paidós.

Moretti, Franco (1999), *Atlas de la novela europea 1800-1900*, traducción de M. Merlino, México D. F.: Siglo XXI Editores.

Morozov, Evgeny (2015), *La locura del solucionismo tecnológico*, traducción de N. Viviana Piñeiro, Madrid: Katz.

Moses, Gavriel (1995), *The nickel was for the movies. Film in the novel from Pirandello to Puig*, Berkeley: University of California Press.

Nietzsche, Friedrich (2003), *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*, traducción de A. Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial.

Platón (1999), *Diálogos IX. Leyes (Libros VII-XII)*, traducción de F. Lisi, Madrid: Gredos.

Redford, Robert (prod. y dir.) (2002), *Quiz show (El dilema)* [DVD], Madrid: Buena Vista Home Entertainment.

Rendueles, César (2013), *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*, Madrid: Capitán Swing.

Rendueles, César (2015), *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*, Barcelona: Anagrama.

Tocqueville, Alexis de (1993), *La democracia en América, 2*, traducción de D. Sánchez de Aleu, Madrid: Alianza Editorial.

Vilas, Manuel (2020), «2021», *El País*, 2 de junio. Disponible en <https://elpais.com/cultura/2020-06-01/2021.html>.

Viñuales Sánchez, Antonio (2019), «La estética de Ferrer Lerín», en Francisco Ferrer Lerín *et. al.*, *Arte Casual*, Sevilla: Athenaica, pp. 179-212.

Walser, Robert (2015), *Jakob von Gunten*, traducción de J. J. del Solar, Madrid: Ediciones Siruela.

Žižek, Slavoj (2011), *En defensa de causas perdidas*, traducción de F. López Martín, Madrid: Akal.

ÍNDICE

Prólogo
Luis Beltrán Almería, Santiago Morales-Rivera y Dolores Thion Soriano-Mollá 9

I. Novela corta, protonovela y paranovela
Luis Beltrán Almería 11

II. La novela corta en los estudios de Mariano Baquero
Ana L. Baquero Escudero 27

III. Rasgos genéricos de la novela breve en el episodio de los feacios de la *Odisea*
Miguel Ángel Márquez Guerrero 45

IV. Todo es poco: Novela corta y parresia en *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes
Santiago Morales-Rivera 65

V. Ideas sobre la novela corta en la prensa del XIX
Borja Rodríguez Gutiérrez 83

VI. Una incursión de Pereda en la novela corta
Raquel Gutiérrez Sebastián 91

VII. Emilia Pardo Bazán, crítica literaria: variantes breves de la novela
Dolores Thion Soriano-Mollá 105

VIII. El tiempo cumplido de la novela corta
Sergio Callau Gonzalvo 129

IX. En busca de la perfección: la novela corta española en el siglo XXI
Ángeles Encinar 149

X. La novela cinematográfica como novela corta
Antonio Viñuales Sánchez 169

Este libro se terminó de imprimir
en los talleres del Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza
en marzo de 2021

ESTUDIOS

El concepto de *novela corta* (también *novela breve*) es un concepto esquivo. A los problemas para caracterizar el género novela se les añaden los problemas para delimitar la brevedad. Hoy son amplia mayoría los estudiosos que creen en la imposibilidad de definir la novela. En esas condiciones el problema de la brevedad se resuelve con criterios simples y convencionales: el número de páginas o de palabras, la posibilidad de la lectura de un tirón, etc. El grupo de investigación GENUS NOVEL, partiendo de las ideas de Mariano Baquero Goyanes y de la insistencia de los novelistas en la autonomía de este tipo de novelas, ofrece una nueva aproximación a dichos problemas.

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza